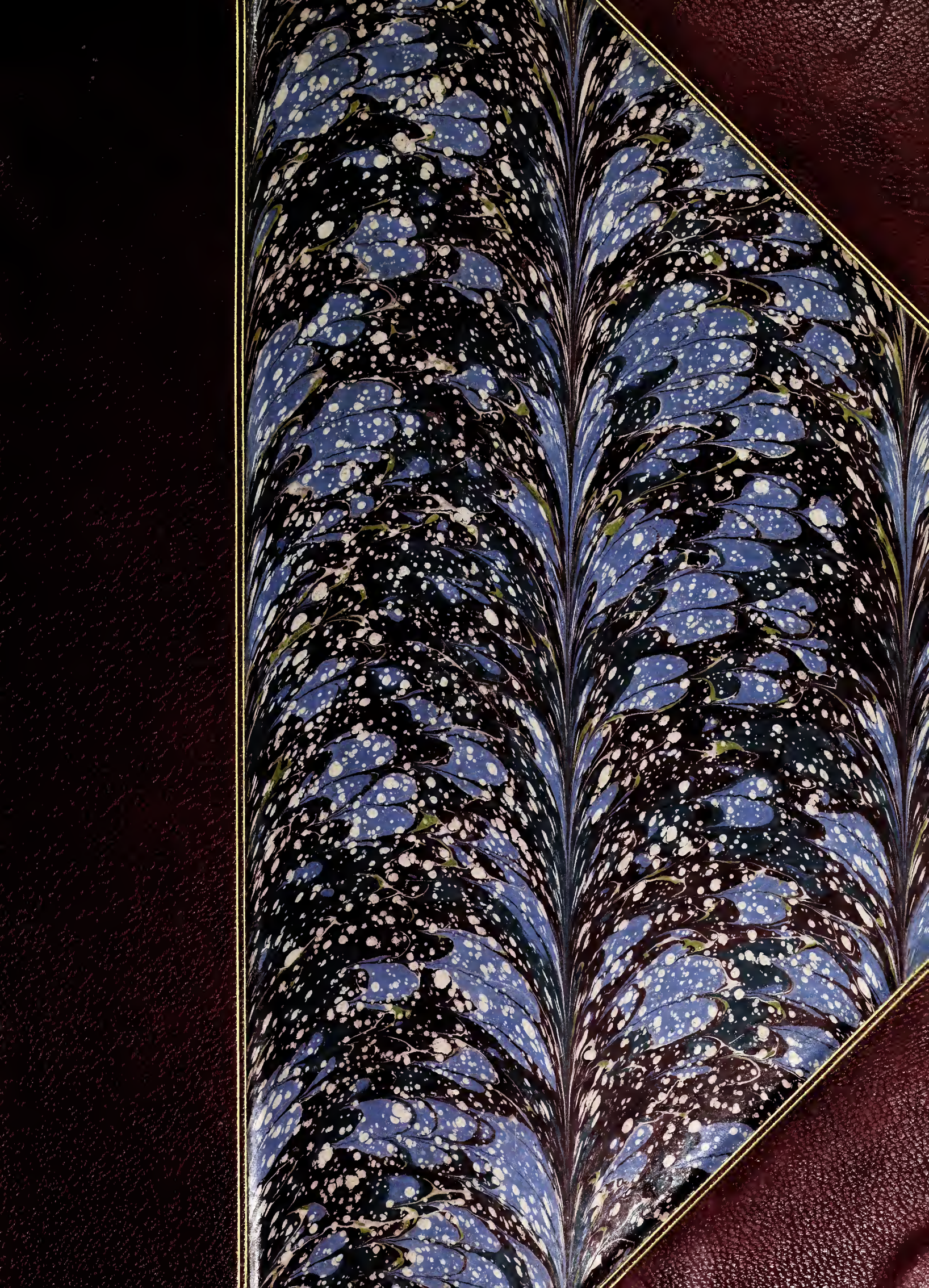


Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/monumentsanciens03gail

MONUMENTS

ANCIENS ET MODERNES

TOME TROISIÈME

PARIS. — TYPOGRAPHIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET Cie, RUE JACOB, 56.

MONUMENTS

ANCIENS ET MODERNES

COLLECTION

FORMANT UNE HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE DES DIFFÉRENTS PEUPLES

A TOUTES LES ÉPOQUES

PUBLIÉE

PAR

JULES GAILHABAUD

AVEC LA COLLABORATION

DES PRINCIPAUX ARCHÉOLOGUES

TOME TROISIÈME

MOYEN AGE

(DEUXIÈME PARTIE)

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET C^IE

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT DE FRANCE, RUE JACOB, 56.

1865

MOSQUÉE DE CORDOUE.

De tous les monuments élevés autrefois à Cordoue pendant la domination des Arabes, bien peu ont échappé soit aux ravages du temps, soit au barbare vandalisme des hommes. Cependant, s'il faut déplorer à jamais la perte de ceux qui nous eussent montré le caractère et la magnificence tout orientale de leur architecture, un petit nombre fut assez heureux pour traverser les âges et nous offrir encore aujourd'hui, quoique mutilés ou dénaturés, quelques-unes de ces pages intéressantes qui forment comme un des chapitres les plus curieux de l'histoire de l'art. Nous citerons, parmi ces derniers, la grande mosquée, dont nous allons essayer de tracer ici l'histoire et faire la description, en prenant pour guides les autorités les plus recommandables. Cette notice offrira donc un résumé concis des nombreux et savants travaux publiés jusqu'à ce jour par MM. les membres de l'Académie de Saint-Ferdinand, Murphy, Alex. de Laborde, Cean Bermudes, mais particulièrement du docte et judicieux M. Girault de Prangey, qui a fait de ce monument une étude spéciale, et qui s'est consacré, avec une ardeur et un zèle bien dignes d'éloges, à l'histoire de l'art arabe.

Lorsque les Arabes s'emparèrent de l'Espagne, malgré les dévastations causées par l'invasion des Barbares, de nombreux monuments romains étaient encore debout à Mérida, Tarragone, Tolède, Sagonte, Italica, etc.; et ces édifices gigantesques firent une telle impression sur l'esprit de ce peuple, que ses historiens mentionnent avec naïveté l'étonnement qu'il éprouvait, surtout à la vue des ponts et des aqueducs, qu'il prenait pour l'œuvre des génies. Plus tard, Abdérame ayant eu l'occasion de se rendre à Mérida, fut à son tour si émerveillé de la magnificence de ses palais, élevés par les Romains, qu'il en partit, sans doute, avec la pensée d'ériger aussi des monuments; car c'est peu de temps après ce voyage, en 786, qu'il fit commencer la construction de la célèbre mosquée de Cordoue, le plus ancien édifice arabe que possède l'Espagne. Ce prince, désirant donc illustrer son règne par une œuvre qui recommandât son nom à la postérité, résolut de fonder une grande mosquée ou *djama*, dont l'ensemble réunirait à la fois la grandeur jointe à la majesté; car l'intention du fondateur était de consacrer au dieu qui avait protégé ses armes un temple qui devait surpasser les mosquées de Damas, de Bagdad et de Jérusalem (*), et il voulut qu'elle devînt pour l'Occident ce qu'était la Mecque dans l'Orient pour la vénération des fidèles, c'est-à-dire, un lieu où les nombreux enfants de l'Islam viendraient en pèlerinage.

Des historiens prétendent que le monument d'Abdérame fut élevé sur l'emplacement d'un ancien temple consacré à Janus, et que ce temple a lui-même, au temps des Goths, cédé sa place à une église chrétienne, dans la construction de laquelle entrèrent, très-probablement, une grande partie des matériaux antiques dont se servirent plus tard, à leur tour, les Arabes, lors de l'érection de la mosquée. L'examen du monument confirmerait sous un certain rapport la dernière partie de cette opinion; car, ainsi que la plupart des plus anciens monuments religieux de l'islamisme, la mosquée de Cordoue est en effet aussi formée d'une grande quantité de débris romains, qui furent, peut-être, trouvés sur les lieux ou apportés de différentes parties du khalifat.

Abdérame traça, dit-on, lui-même le plan de sa mosquée, et l'on ajoute qu'il y travailla de ses mains une heure chaque jour. Cependant, malgré le zèle et l'activité déployés dans les travaux, ce prince ne fut point assez heureux pour en voir l'achèvement avant sa mort, qui eut lieu en 788. Il laissa donc à son fils et à ses successeurs le soin de compléter son œuvre, et l'on doit avouer que ceux-ci répondirent avec magnificence à la pensée et aux désirs du pieux fondateur. Hescham, son fils, continua d'abord les travaux laissés inachevés par son père; puis, la victoire ayant, en 793, couronné ses opérations militaires dans le Nord et dans l'Est de l'Espagne, il voulut consacrer à l'agrandissement et à l'achèvement de l'édifice le cinquième de sa part du butin, fruit de ces conquêtes.

Il faut arriver jusqu'au règne long et paisible d'Abdérame III (912-961), pour avoir à mentionner de nouveaux travaux exécutés à la mosquée de Cordoue. Deux années après la réception de la brillante ambassade envoyée par l'empereur grec Constantin Porphyrogénète (**), ce khalife fit abattre l'ancienne tour, qu'il remplaça

(*) Semblable à la mosquée de Damas, supérieur en magnificence et en grandeur à la nouvelle mosquée de Bagdad, et comparable à celle d'Alacksa à Jérusalem. (Conde, *Hist. de la dominac. de los Arabes en España*, T. I, p. 211.)

(**) Dès l'année 820, commencèrent ces ambassades brillantes, ces échanges de savants et d'artistes, appelés tour à tour de Byzance à Cordoue, et de la cour des khalifes Abdérames à celle des empereurs grecs. Mais, sous le règne d'Abdérame III, ces relations prirent une extension qu'elles n'avaient jamais atteinte sous les règnes précédents, et bientôt, au rapport des historiens arabes et chrétiens, on vit régner à Cordoue le faste et la magnificence des souverains de Byzance, centre où les arts semblaient s'être réfugiés. Girault de Prangey, *Essai sur l'Architecture des Arabes*, page 50.

par une nouvelle, qui fut achevée dans l'espace de treize mois. Mais cette construction n'était que le prélude d'autres travaux plus importants : en effet, à la suite d'une guerre heureuse, entreprise en Afrique, Abdérame employa le gain de cette victoire à l'embellissement et à la décoration de la cour qui précède la *Djama*.

Jusqu'ici le monument ne présente probablement point encore cette magnificence étonnante qu'il va recevoir pendant le cours du règne suivant, magnificence qu'on doit attribuer à deux causes particulières, l'intelligence éclairée du prince et l'influence étrangère. A peine investi du pouvoir, Hakem II réunit autour de lui les savants les plus renommés, et l'on voit fleurir, de toutes parts, les lettres, les sciences et les arts, auxquels il accorde un bienfaisant et généreux protectorat; le peuple, entraîné par l'exemple du monarque, seconde, de son côté, ses efforts, et porte l'industrie à son plus haut développement; alors se répand aussi ce goût du luxe et des ornements qu'avaient introduit déjà les ambassades de la cour de Byzance lorsqu'elles vinrent offrir aux khalifes les riches et fastueux produits de leurs arts; et ce goût du luxe, né d'une influence étrangère, devint bientôt si général qu'il se traduisit même jusque sur les monuments. Cette époque est sans contredit la plus brillante du khalifat d'Espagne, et celle aussi où la mosquée de Cordoue reçut ses plus magnifiques embellissements. En effet, divers témoignages historiques et plusieurs inscriptions attribuent positivement à Hakem II (965) d'importantes constructions ou réparations, mais surtout la merveilleuse décoration de son sanctuaire.

Quelque étendu qu'était le monument primitif, il devint cependant insuffisant, vers le temps d'Hescham, lors de l'accroissement excessif de la population de Cordoue, et par suite de l'affluence des fidèles musulmans qui y arrivaient en pèlerinage de toutes les parties du khalifat et même des rivages de l'Afrique. Il fallut donc songer à l'agrandir; et telle fut en effet l'œuvre entreprise, vers la fin du X^{e} siècle (988), par le khalife El-Mansour (Almanzor); car les historiens rapportent que les additions faites alors à la mosquée surpassèrent en importance celles qu'avait ordonnées naguère le khalife Hakem. L'agrandissement (*) consiste en huit grandes nefs, élevées dans la partie Est, parallèlement à la longueur de l'édifice; mais cette addition, qui s'ajuste mal et détruit l'unité du plan, ne put cependant être exécutée d'une manière régulière, à moins, toutefois, de détruire une partie du palais des khalifes qui avait été construit à l'Ouest de la mosquée.

En suivant l'ordre chronologique des constructions, il nous faudrait parler maintenant de la chapelle *Villa Viciosa*, dont on attribue aussi l'érection à El-Mansour, quoique son caractère soit d'une époque évidemment bien postérieure; mais, dans l'absence complète de documents positifs, et d'après l'incertitude qui règne encore à son égard, nous ne nous étendrons pas davantage sur un sujet qui trouvera plus naturellement sa place lorsque nous décrirons en détail les différentes parties de la mosquée.

Ici cesse, dit M. Girault de Prangey, l'histoire du monument des Abdérames. Après de longues et cruelles divisions, les faibles successeurs de ces princes, isolés à Tolède, Séville, Valence, etc., n'opposent plus aux succès des courageux descendants de Pélage cette unité d'efforts, cette communauté de résistance qui pouvait arrêter quelque temps encore les armes victorieuses des chrétiens, et en 1236, Ferdinand entrait à Cordoue, et l'armée faisait retentir de ses actions de grâces les voûtes du temple, sur lequel la croix allait désormais remplacer le croissant.

Dès que la ville eut été conquise sur les Arabes, cet édifice fut affecté au culte catholique; toutefois, on respecta sa beauté, et on ne lui fit subir que des altérations de détail absolument nécessaires pour l'approprier à sa destination nouvelle.

Depuis la prise de Cordoue jusqu'en 1528, l'histoire ne fait aucune mention de la mosquée; elle demeura donc près de trois siècles dans une intégrité à peu près complète. Mais, à cette époque, les chanoines conçurent le malheureux projet de faire construire un chœur et un sanctuaire au centre même de l'édifice; projet barbare qui devait détruire pour jamais l'ensemble imposant du monument de la plus brillante époque de la domination arabe en Espagne, et qui devint, pour ainsi dire, le signal des mutilations de tous genres qu'il eut à subir dans les siècles suivants. En vain les habitants défendirent la gloire de leur cité, et représentèrent aux chanoines qu'il n'en coûterait pas davantage d'exécuter leur projet sur un autre emplacement; ceux-ci en appelèrent à l'empereur Charles-Quint, qui, ne connaissant pas le monument, se rendit aux sollicitations du chapitre, et la nouvelle église fut élevée à l'endroit où elle se voit aujourd'hui. Mais l'empereur ne tarda point à se repentir de l'autorisation qu'il avait accordée avec tant de facilité. En effet, ayant eu l'occasion de se rendre à Cordoue, il

(*) Maccary dit que cet agrandissement fut terminé en deux années et demie, et qu'El-Mansour lui-même s'employa à cet ouvrage.

voulut visiter sa célèbre mosquée. Quels ne furent point alors ses regrets, lorsqu'il eut vu le monument des Abdérames ! Mais il était trop tard, les vandales profanateurs avaient déjà commencé leur œuvre de destruction. L'empereur, comprenant aussitôt toute la barbarie de la mutilation qu'on faisait subir à cet édifice, ne put s'empêcher de gourmander vivement le chapitre, et il lui reprocha son action en des termes qui exprimaient d'une manière aussi énergique que vraie toute la tristesse de sa pensée : « J'ignorais, dit-il, ce que c'était que « ceci, autrement je n'aurais jamais permis qu'on touchât à l'œuvre ancienne, car vous faites ce qui peut exister « partout, et vous avez défait ce qui était sans égal au monde. » L'empereur n'avait que trop raison ; et le chapitre, en entendant ces reproches, fut obligé de baisser la tête. Mais le mal était irréparable ; les travaux étant commencés, l'édifice dut être continué jusqu'à son achèvement, et il ne fut terminé qu'un siècle après avoir été entrepris (*).

Malgré les ordres, souvent réitérés par les rois d'Espagne, de ne plus rien abattre, on a fait encore, depuis le XVI^e^ siècle, et à diverses reprises, des changements à la mosquée ; et le chapitre n'a cessé de retrancher quelques détails de l'intérieur, ou d'en ajouter d'un goût tout différent. Tantôt, ce sont des chapelles que l'on a élevées dans diverses parties de l'édifice ; tantôt, ce sont des colonnes qu'on a déplacées pour orner ces chapelles. Il est aisé de comprendre combien ces mutilations de tous genres ont dû altérer la simplicité primitive de ce monument ; et cependant, quoique attaqué depuis plus de trois siècles, il a néanmoins conservé son caractère oriental en même temps que son nom. L'ensemble, a dit un historien, survit à la ruine des parties, et, perdue encore au milieu des colonnes, l'église chrétienne ne semble qu'une salle de la mosquée.

Enfin, pour compléter l'ensemble des faits relatifs à l'histoire de la mosquée de Cordoue, nous terminerons par un trait qui lui est particulièrement caractéristique : c'est que ce monument, l'un des plus vastes et des plus étonnants qui soient sortis de la main des hommes, jouissait, auprès des Arabes d'Occident et des côtes d'Afrique, d'une vénération aussi grande que la Mecque pour ceux d'Orient, et que des historiens assurent que les premiers y continuèrent encore leurs pèlerinages longtemps après qu'elle fut tombée au pouvoir des Castillans, et convertie en église catholique.

Après avoir essayé de réunir les divers matériaux qui ont rapport à la fondation, la décoration et l'achèvement de l'œuvre commencée par Abdérame, il nous reste maintenant à étudier en détail chacune des parties de ce monument ; et ce travail, que nous allons présenter à nos lecteurs, offrira plus d'un trait et plus d'un rapprochement curieux concernant l'histoire et les transformations de l'art à cette époque.

Pour se bien rendre compte, dit M. Girault de Prangey, du plan et des dispositions de la mosquée de Cordoue, il faut se rappeler que lorsque l'Espagne commençait à jouir, après la conquête arabe, d'un gouvernement régulier et protecteur, on vit accourir dans cette ville, de Syrie et d'Égypte, les partisans nombreux et puissants de cette ancienne famille orientale des Ommiades, qui vinrent s'y établir, et ces rapports multipliés de l'Orient avec l'Occident offrent l'explication assez naturelle d'un goût d'architecture qui dut vraisemblablement s'introduire alors à Cordoue, et dont les parties anciennes de la grande mosquée d'Abdérame présentent un exemple extrêmement remarquable : ce monument, empruntant aux ruines romaines leurs marbres, leurs colonnes et quelques ornements, dut recevoir la disposition et les formes depuis quelque temps adoptées déjà, et désormais à peu près constantes, des temples de l'islamisme (**). Les antiquaires espagnols, ajoute l'historien précité, supposent, et c'est assez vraisemblable, qu'à l'époque de la construction d'Abdérame, existaient encore quelques églises et quelques édifices des temps d'Athanagilde, Sisebut et Wamba (554 à 674) ; mais il est probable, continue-t-il, que ces monuments, plus ou moins grossiers, durent exercer peu d'influence sur la manière de construire qu'adoptèrent les Arabes : constatons aussi que leurs historiens se taisent complétement à cet égard, tandis qu'ils exaltent la magnificence des monuments romains.

Le plan de la mosquée d'Abdérame mérite, selon nous, une attention toute particulière, car il semble avoir

(*) Cette construction, qui est ici un hors d'œuvre, et qu'on admirerait partout ailleurs qu'à la place où elle se trouve, fut élevée sur les dessins de l'architecte Hernan Ruiz. Elle se compose d'un sanctuaire avec son maître-autel, et d'un chœur pour les chanoines. On remarque surtout, dans cette dernière partie, une œuvre très-précieuse de sculpture : ce sont des stalles en bois, exécutées par un nommé Don Pedro Duque Cornejo, qui a su représenter dans chaque panneau un sujet de l'Ancien Testament. Ce travail vraiment prodigieux, et qu'on peut regarder comme un chef-d'œuvre, exigea dix années pour être mené à fin, ainsi qu'on peut le voir dans l'inscription gravée sur la pierre tombale de cet artiste, placée non loin de ce monument. Des voyageurs, qui ont eu l'occasion de voir plusieurs fois des ouvrages de ce genre, affirment n'en avoir point admiré d'aussi parfait que celui-ci ; car, outre la beauté de l'exécution, il offre encore l'avantage de présenter une suite assez complète de sujets tirés de l'Écriture Sainte.

(**) Voyez le plan de la mosquée d'*Alacksa* à Jérusalem, dans l'Atlas des *Voyages d'*ALY-BEY ; Paris, 1814, in-4°.

été inspiré par les monuments chrétiens du commencement du moyen âge; en effet, on peut facilement y reconnaître le plan d'une de ces anciennes basiliques latines (*) avec son atrium, son sanctuaire ou abside, et sa nef principale, à laquelle les architectes arabes auraient ajouté à droite et à gauche cette grande quantité de collatéraux parallèles ou bas côtés, trait qui constitue ici la principale modification qu'ils ont fait subir à ce genre d'édifice pour l'approprier à leurs besoins, et sans doute aussi afin de lui donner un caractère particulier.

La mosquée primitive comprenait onze grandes nefs allant du Nord au Sud; ces nefs aboutissaient sur la cour qui précédait le temple et en était une partie obligée. Trente-trois nefs, plus petites, courant de l'Est à l'Ouest, coupaient les onze grandes à angle droit, formant ainsi un vaste quinconce de colonnes. Cette supposition du plan primitif, appuyée sur l'autorité de plusieurs historiens arabes qui attribuent à El-Mansour toute la portion de la mosquée à l'Est, comprenant huit grandes nefs dans la direction du Nord au Sud, coupées par trente-cinq nefs allant de l'Est à l'Ouest, devient à peu près une certitude à la seule inspection du plan (**). Il est facile en effet de remarquer la disposition régulière de la partie Ouest de l'édifice, décrite plus haut : elle est traversée par une grande ligne droite centrale, partageant l'édifice en deux parties parfaitement égales; cette ligne part de l'abside ou sanctuaire, traverse une des onze grandes nefs, celle du centre même, plus large que les autres, puis la grande porte de la mosquée ouvrant sur la cour, et enfin la grande porte d'entrée de la cour, à gauche de laquelle s'élève une tour (***).

Ainsi constituée, la mosquée de Cordoue présente la forme d'un grand rectangle, long d'environ 162 mètres sur 123 (****), se divisant en deux parties, savoir: une cour et la mosquée proprement dite.

Nous avons cru devoir offrir à nos lecteurs le plan de cet édifice tel qu'il se trouvait dans son état primitif, afin qu'ils puissent mieux se rendre compte de ses dispositions particulières qu'une destination nouvelle a dénaturées d'une manière bien déplorable; et nous nous sommes servis de celui qui a été publié dans l'ouvrage de l'Académie de Saint-Ferdinand.

La mosquée de Cordoue est bâtie sur le versant d'une colline, baignée par les flots du Guadalquivir; et, par une précaution trop rarement prise en faveur d'autres monuments, Abdérame exigea qu'elle fût isolée, et que quatre larges rues l'environnassent, afin d'en ménager la perspective. L'édifice est orienté du Nord au Sud, c'est-à-dire qu'il se trouve dans la même direction que le temple célèbre de la Mecque.

A l'extérieur, les murs d'enceinte (*****) présentent une bien grande variété de construction : la pente naturelle du terrain, dans la direction du Nord au Sud, imposa l'obligation de construire d'énormes soubassements en pierre : sur ces massifs de construction inégale, par suite peut-être de réparations postérieures, repose le mur du Sud de la mosquée, le plus important de tous, car c'était celui du sanctuaire, ainsi que des diverses pièces qui en dépendaient. A l'Est et à l'Ouest, ces massifs se prolongent, en diminuant de hauteur, depuis le côté Sud jusqu'à l'extrémité Nord de la mosquée, où ils viennent se confondre avec le niveau du sol environnant. Quant à la partie de ces murs, dont l'épaisseur varie depuis deux jusqu'à trois mètres, quelques dégradations des enduits qui les recouvrent permettent de vérifier qu'en général ils sont construits, ou tout au moins revêtus plus ou moins régulièrement en pierres; dans quelques parties, on remarque l'emploi de larges briques, et ce mélange de terre, de pierre et de chaux que les Espagnols ont nommé *tapia*, et qui est connu en France sous le nom de *pisé*. Des merlons en pierre, ayant la forme de trapèzes dentelés et reposant sur une frise sans ornement qui forme l'entablement tout entier, servent de couronnement à ces murailles, et cachent ainsi les toits élevés sur chacune des grandes nefs de la mosquée. Ces merlons ont généralement en hauteur 0, 85 cent. et

(*) Telles que Saint-Paul hors les murs, Saint-Clément et les anciennes basiliques de Saint-Pierre et de Saint-Jean de Latran, à Rome; l'église de la Nativité à Bethléem; la cathédrale de Parenzo; l'église de Saint-Apollinaire, *in classe fuori*, à Ravenne; enfin, la cathédrale de Salerne, et l'église de Saint-Ambroise à Milan; monuments religieux de styles latin et roman, qui présentent, indépendamment des dispositions précitées, des cours, des portiques et des logements pour les prêtres, toutes parties qu'on remarque à la mosquée de Cordoue.

(**) Le texte des historiens arabes explique parfaitement les deux grandes divisions de l'édifice : la partie Ouest, monument primitif, régulier, complet, tel qu'il fut conçu par Abdérame, et la partie Est, augmentation évidente qui s'ajuste mal à l'édifice.

(***) Girault de Prangey, *Essai sur l'architecture des Arabes*, etc., pag. 26.

(****) D'autres disent 176 mètres de longueur sur 128 de largeur dans œuvre.

(*****) D'une solidité vraiment remarquable, mais peu élevés, ces murs donnent à l'extérieur de l'édifice l'aspect d'une forteresse couronnée de créneaux.

servent de parapet. La hauteur totale des murs de la mosquée, prise du pavé actuel ou soubassement à la partie la plus élevée du couronnement, c'est-à-dire, des merlons, est de 14 mètres 7 centimètres. Pour assurer la solidité de ces nefs nombreuses qui viennent s'appuyer contre les murs d'enceinte, des massifs carrés ou contre-forts en forme de tours s'élèvent de distance en distance, et correspondent assez régulièrement aux grandes nefs allant du Nord au Sud. Le côté Sud était consolidé par dix-huit ou vingt de ces contre-forts, dont quatorze subsistent encore aujourd'hui; mais les faces de l'Est et de l'Ouest n'en avaient chacune que dix (*).

Entre la plupart de ces contre-forts se trouvaient des portes, accompagnées de niches et de fenêtres percées ou simulées, et ayant pour fermetures des tables de pierre transparente ou de marbre, sculptées à jour de manière à former une espèce de treillis par lequel s'introduisait la lumière (**). Sur le côté Est, les portes, objet principal et fort important de la décoration extérieure de la mosquée, sont carrées, et le linteau repose ordinairement sur des pieds-droits en marbre; elles sont surmontées d'un arc à cintre outre-passé ou en fer à cheval (***), dont le tympan et les frises et baguettes qui l'encadrent sont décorés d'ornements en stuc et en terre cuite, de mosaïques en faïence et d'inscriptions en caractères coufiques anciens. Cette décoration est d'un travail non moins solide que délicat; car, exposée à toutes les injures depuis plus de huit cents ans, elle n'a éprouvé presque aucune altération. Quant au caractère des divers ornements des niches, des fenêtres et des portes, on y reconnaît le style byzantin le plus orné, le même que celui du *Mihrab*, mais déjà modifié comme lui par la prodigieuse richesse d'exécution et le goût particulier des Arabes. Il n'existe plus aujourd'hui que dix-sept portes, dont douze sont condamnées, et cinq seulement réservées pour le service du monument. Dans l'origine, ce nombre s'élevait, selon Maccary, à vingt et une, ainsi réparties : neuf sur le côté Ouest, dont une plus grande servait d'entrée aux femmes pour se rendre dans leurs tribunes ou galeries séparées (****); neuf à l'Est, dont huit étaient pour les hommes, et trois au Nord, dont deux grandes servaient aux hommes et une aux femmes; mais du côté de la *Kiblah*, il n'y en avait qu'une au Sud de la *Maksourah*, et qui conduisait au *Sabath*, passage souterrain par lequel on communiquait avec le palais des khalifes. Maccary ajoute que les battants de ces portes étaient couverts de cuivre d'Andalousie (d'autres historiens disent de plaques de bronze), travaillé d'une manière merveilleuse. Il ne reste malheureusement de ces battants de porte qui décoraient le monument d'Abdérame et de ses successeurs, que les descriptions qu'en ont laissées les auteurs arabes; car, déjà au temps de Moralès, vers la fin du seizième siècle, comme aujourd'hui, on n'y voyait plus que des feuilles de cuivre sans aucun ornement.

(*) M. Girault de Prangey, *Essai sur l'Architecture des Arabes, etc.*, page 28.

(**) M. Girault de Prangey fait remarquer ici combien, dans les moindres détails, l'architecture arabe de la première époque fit d'emprunts aux monuments de l'antiquité, ou à ceux qui s'élevèrent sur ses débris. Nous voyons, en effet, dit-il, ces tables de marbre sculptées, ces pierres transparentes ou spéculaires, qu'au temps de Néron, suivant Pline, on appelait *phengites*, employées d'abord dans les monuments antiques de la belle époque, puis passer de là aux églises de la Grèce et de l'Italie, de même qu'aux églises et mosquées de l'Orient. Et parmi le grand nombre d'exemples de ce genre de clôture, il cite les tables de marbre sculptées à jour de Sainte-Sophie, à Constantinople; celles des cathédrales d'Athènes, de Venise et de Parenzo, en Istrie, et les albâtres ou marbres d'une église de Corneto et de l'église de San-Miniato, près Florence. Nous y ajouterons encore celles non moins remarquables des basiliques de Saint-Martin-des-Monts, de Saint-Vincent aux Trois-Fontaines et de Saint-Laurent hors les murs de Rome, enfin celles de l'église de Sainte-Marie de Canedo, à Pola.

(***) Quelques archéologues, parmi lesquels nous nommerons MM. Hope, Alb. Lenoir et Girault de Prangey, attribuent cette forme d'arc, qui devint un des traits caractéristiques de l'architecture arabe, aux artistes byzantins, qui, eux-mêmes, selon M. Couchaud, l'auraient empruntée aux architectes de la Perse appelés à Constantinople par les empereurs grecs. Nous livrons ici cette opinion au jugement de nos lecteurs, dans l'impossibilité où nous sommes de pouvoir l'appuyer ou la combattre; car, on ne connaît point encore avec assez de certitude la date des monuments byzantins dans lesquels ce genre d'arc est employé, tels, par exemple, que l'église de Séleucie, l'église des Incorporels à Athènes, etc., et nous attendons aussi des dessins ainsi que des documents authentiques sur les constructions élevées dans la Perse pendant le cours du moyen âge.

(****) Ces tribunes, qui étaient spécialement destinées aux femmes, sont encore un emprunt fait par les Arabes aux monuments religieux des premiers siècles du christianisme; en effet, on les retrouve à Rome, dans les basiliques de Sainte-Agnès et de Saint-Laurent hors les murs; à Constantinople, dans la fameuse Sainte-Sophie; à Ravenne, dans l'église de Saint-Vital; à Mistra, dans l'église de la Vierge, etc. Nos lecteurs se rappellent, sans doute, que les historiens byzantins donnaient à ces tribunes le nom de *gynécée*. Malgré l'affirmation positive de Maccary, nous avons cependant beaucoup de peine à nous persuader qu'il ait jamais pu exister dans la mosquée de Cordoue des tribunes supérieures destinées aux femmes. Il nous paraît bien plus raisonnable de penser qu'on dut peut-être, comme dans certaines basiliques latines, privées de cette disposition, leur assigner une ou des places à rez-de-chaussée, où elles pouvaient être séparées des hommes, soit au moyen de légères clôtures ou de voiles suspendus, places ou parties de la mosquée auxquelles les femmes devaient se rendre en entrant par les portes mentionnées dans le texte de l'historien arabe.

La porte principale qui donne accès dans la cour, celle qui se trouvait primitivement dans l'axe de la mosquée, a perdu la plus grande partie de ses ornements, qu'elle avait conservés jusqu'en 1572, époque à laquelle écrivait Moralès, qui en a laissé une description minutieuse. Sur son flanc gauche s'élevait, au temps d'Abdéramc, une tour carrée ou *Saumah*, d'où le Muezzin annonçait l'heure des prières. Plus tard, Abdérame III, selon Maccary, aurait fait abattre celle-ci pour en construire une autre beaucoup plus riche en décoration, et cette œuvre aurait été achevée dans l'espace de treize mois (*). S'il faut en croire Moralès, cette tour offrait, pour l'époque, une particularité bien digne de remarque : c'étaient, dit-il, deux escaliers d'une construction singulière, et tels qu'on n'en voyait nulle part ailleurs ; car, s'écartant l'un de l'autre à la base, chacun d'un côté opposé, ils se réunissaient au sommet ; de sorte que deux personnes qui montaient en même temps ne se rencontraient plus qu'au-dessus de la tour (**).

Après avoir franchi cette porte, on entre dans une grande aire ; là, comme à la partie antérieure des basiliques chrétiennes où se trouvait l'*atrium*, la mosquée de Cordoue présente une large cour, entourée de galeries ou portiques, au milieu de laquelle s'élevaient autrefois les fontaines propres aux ablutions prescrites par le Koran. Des palmiers, des orangers et des cyprès, formant un vaste ombrage, répandaient au loin leurs parfums odoriférants, et se mêlaient sous un ciel enchanteur au doux murmure des eaux pour faire de cet endroit un séjour délicieux et tout oriental. Cette enceinte est pour ainsi dire un jardin en l'air, car elle est portée sur une vaste citerne (***) dont les voûtes reposent sur des piliers en pierre de taille ; et, chose remarquable, les quatre ou cinq pieds de terre qui recouvrent ces voûtes, suffisent pour alimenter et soutenir ces beaux arbres ; quelques-uns, dit-on, sont d'un grand âge, et atteignent au moins 15 à 20 mètres de hauteur. Aujourd'hui, les fontaines primitives n'existent plus, et les galeries ou portiques, ayant été employés à divers usages, sont à peu près méconnaissables. Cette cour a extérieurement un peu plus de 58 mètres du Nord au Sud, sur 123 mètres de l'Est à l'Ouest.

Si de la cour on pénètre dans l'intérieur de la mosquée, l'impression qu'on éprouve en entrant dans cet antique sanctuaire de l'Islam est, au dire des voyageurs, indéfinissable, et n'a aucun rapport avec les sensations que cause ordinairement la vue des autres œuvres de l'architecture. En effet, le premier aspect de cet ensemble offre à l'œil étonné l'apparence d'une vaste forêt de pierre et de marbre, où la vue s'égare de tous côtés. Ajoutez encore l'aspect majestueux de ces nefs innombrables qui se croisent en tous sens, la multitude et la presque uniformité des colonnes, la perspective de ces arcades légères, les capricieux effets d'une lumière qui, réfléchie sur les surfaces irisées des jaspes et des marbres, produit une variété de tons chatoyants, et enfin un certain air de solitude que conserve la mosquée de Cordoue ; tout cela, disent MM. Villa Amil et Escosura, frappe le voyageur qui pour la première fois entre dans cet édifice, de je ne sais quel sentiment qui lui permet à peine de prendre une idée de l'œuvre arabe. Mais lorsque, plus calme et remis de ses émotions, son esprit parvient peu à peu à reprendre sa liberté, il reconnaît bientôt le plan de l'édifice, et il apprécie tour à tour la simplicité de son ordonnance, la beauté du travail, la richesse des matériaux et l'immense variété des détails ; alors aussi il lui est donné de saisir les différentes parties qui composent ce vaste ensemble. C'est d'abord une nef principale, beaucoup plus large que les autres, et à l'extrémité de laquelle brille dans tout son éclat le sanctuaire où l'on renfermait le Koran ; puis un endroit, destiné aux ministres du culte, accompagné de deux chapelles latérales, dans l'une desquelles se plaçait le khalife ; puis un espace assez grand qui séparait sans doute les princes et la noblesse du reste du peuple, et enfin une construction particulière érigée presque au centre de la mosquée, et servant de lieu où l'on discutait, pense-t-on, le livre du Prophète. Cette énumération comprend, avec les habitations du personnel religieux, situées sur le même plan que le sanctuaire, toute la distribution de la mosquée telle qu'elle existait au temps des Arabes.

Très-vraisemblablement le sol du monument d'Abdérame a dû, dans son origine, être formé, comme celui de presque tous les édifices religieux de cette époque, de mosaïques en marbres de différentes couleurs, offrant soit

(*) Le campanile moderne, qui remplace aujourd'hui cette intéressante partie de la mosquée, ressemble beaucoup à la division supérieure de la Giralda de Séville ; il fut élevé en 1593, et sert de clocher.

(**) S'agirait-il ici d'un escalier à double révolution dans le genre de ceux du château de Chambord, de la Halle aux blés et de l'ancien Vaudeville de Paris ?

(***) Nous ne pouvons manquer de signaler encore ici à nos lecteurs un nouveau rapprochement entre la mosquée d'Abdérame et les monuments chrétiens. Nous voulons parler de la célèbre *Basilica*, cette vaste citerne de Constantinople, dont les nombreuses voûtes s'étendent sous la cour et une partie de Sainte-Sophie. On sait que ce réservoir fut commencé sous le règne de Constantin, et construit, ainsi qu'il a été vérifié de nos jours, de débris antiques tirés de divers édifices.

des dessins variés ou des compartiments, et l'on doit présumer que ce ne dut être qu'à la suite de réparations, devenues indispensables à cause du mauvais état de ce sol, foulé naguère par l'affluence incessante des nombreux pèlerins, que les architectes modernes chargés de ce travail, mais inhabiles sans doute pour restaurer l'œuvre primitive, commirent l'acte barbare de l'anéantir. Quoi qu'il en soit de cette opinion, toujours est-il que l'ancien pavage a disparu sous un ignoble pavé de briques, qui a non-seulement exhaussé le sol et noyé la partie inférieure des colonnes, mais rendu plus sensible encore le défaut général de l'édifice, déjà trop bas pour son étendue.

La partie de la mosquée proprement dite occupe à l'intérieur un espace d'environ 116 mètres sur 190, divisé, comme nous l'avons dit, en dix-neuf nefs parallèles, qui, courant du Sud au Nord sur une longueur de 100 mètres, viennent aboutir sur la cour de la mosquée, avec laquelle elles communiquent au moyen de grandes portes, dont quelques-unes sont encore conservées. Ces nefs, dont les dimensions varient de 7 mètres (nef principale) à 6 mètres 35, 6 mètres 20, et même 5 mètres 80 dans la partie de l'édifice qu'on suppose terminée par El-Mansour, sont à leur tour divisées par trente-cinq autres nefs, d'une dimension bien moindre, qui coupent les premières à angles droits, et courent de l'Est à l'Ouest sur une longueur de 116 mètres environ (*). Quant à la décoration de ces nefs, elle était très-simple, à l'exception toutefois de celle de la nef centrale dont il sera parlé plus loin, et qui avait reçu, dans sa partie postérieure ou voisine du sanctuaire, un certain luxe d'ornements, destiné à la mettre en harmonie avec la magnificence déployée dans ce lieu vénéré.

D'après les calculs approximatifs de Moralès, Murphy, de la Borde, etc., le nombre des colonnes qui se trouvent dans l'intérieur de la mosquée paraît être de 850 ; mais on comprend que ce chiffre n'est pas rigoureux, car il est assez difficile de le fixer exactement par suite des modifications de tous genres qu'a subies le monument. Déjà même, au temps des Arabes, dit M. Girault, leur nombre, comme celui des portes, était diversement exprimé; un auteur en comptait 1293, un autre 1417, Ebn-Baskouwal 1419, en y comprenant les 119 de la chapelle qui précède le sanctuaire. Les fûts de ces colonnes sont vraiment remarquables par la variété incroyable de leurs proportions et la richesse extraordinaire des matières dont quelques-uns sont composés. La plupart sont antiques, et enlevés à l'Espagne, à la Gaule et à l'Afrique romaine. Ils sont généralement courts, écrasés et d'un seul morceau ; quelques-uns ont des cannelures à côtes, d'autres des cannelures torses. Les colonnes qu'on peut croire arabes sont la plupart en marbre foncé bleuâtre, presque cylindriques, n'ayant pas de renflement au centre et peu d'augmentation de diamètre à la base ; elles sont aussi fort inférieures aux fûts antiques. Celles des colonnes qui font partie de la décoration du Mihrab et des chapelles voisines autorisent à croire qu'elles étaient, comme les chapiteaux, imitées de l'antique, mais aussi très-probablement modifiées par le caprice de l'architecte. Dans la partie Est de l'édifice, attribuée à El-Mansour, les fûts, de moindre dimension encore que ceux des autres parties de la mosquée, reposent sur des piédestaux. Il est à peu près impossible de déterminer, si ce n'est approximativement, les proportions générales des colonnes de la mosquée, car on pense que le premier architecte les fit réduire toutes à une hauteur égale d'environ 3 mètres, mutilation qui leur ôta ainsi tout rapport de proportion ; d'ailleurs l'unité, la régularité étaient des obligations dont les Arabes paraissent s'être constamment, ou au moins très-généralement affranchis dans leurs constructions. Cependant, dans la partie la plus ancienne de ce monument, les fûts ont environ 2 mètres 60 centimètres de hauteur sur 0 mèt. 38 cent. de diamètre près de l'astragale, et 0 mèt. 43 cent. de diamètre à la base. Nous avons dit plus haut qu'une des principales raretés de cet édifice consistait encore aujourd'hui dans la richesse des matières dont sont composées un assez grand nombre de colonnes; en effet, on remarque des marbres grecs, des granits variés et des jaspes même d'une transparence et d'une beauté qu'il est rare de rencontrer.

Quant à la partie inférieure des colonnes du monument primitif, il est assez probable de penser, et c'est aussi l'opinion de Moralès, qu'elle devait présenter des bases qui sont vraisemblablement cachées aujourd'hui sous le pavement en briques.

Les chapiteaux qui surmontent le fût des colonnes ne sont pas une des parties les moins intéressantes à étudier dans ce monument, déjà si curieux en lui-même ; car on doit, pour certains d'entre eux, y voir un des essais de la sculpture arabe à cette époque, et cette étude, il faut en convenir, mérite bien l'attention de l'antiquaire. On peut, selon nous, classer ces chapiteaux en trois espèces : les premiers, entièrement romains et de l'ordre corinthien ou composite pour la plupart ; les seconds, imités des Romains par les Arabes, et les derniers entièrement arabes. Le lecteur comprendra bien pourquoi nous ne parlerons point des premiers.

(*) Girault de Prangey, *Essai sur l'Architecture des Arabes*, etc.

Quant à ceux qu'on peut avec quelque certitude attribuer aux Arabes, les plus anciens paraissent être restés seulement ébauchés. Dans la partie primitive du monument, les deux formes corinthienne et composite se présentent toujours alternativement, tandis que, dans la partie Est, la seule forme corinthienne y domine, et elle est aussi généralement plus allongée que celle adoptée jusqu'alors. Mais ces deux variétés, qui offrent évidemment de maladroites copies de l'antique, ne sont point les seules qu'on remarque dans cet édifice. En effet, il se trouve dans la cour quelques chapiteaux entièrement terminés, dont toutes les parties sont soigneusement exécutées, fouillées profondément au ciseau et surtout au trépan; ces chapiteaux, certainement arabes, mais où l'on observe une exécution byzantine, doivent être considérés comme un exemple curieux de la sculpture de cette époque, et comme un spécimen du genre d'achèvement qu'on devait peut-être donner à ceux restés ébauchés. En suivant l'ordre chronologique des transformations que présente, dans la mosquée de Cordoue, ce membre d'architecture, nous devons mentionner ici les magnifiques chapiteaux de la *chapelle Villa-Viciosa*, dont le travail et le caractère encore byzantins les rapprochent beaucoup de ceux de la cour; enfin, si l'on peut s'en rapporter à l'exactitude des dessins publiés par M. Alexandre de la Borde, le monument des khalifes en offrirait une dernière espèce (*): ce sont des chapiteaux tout à fait dans la forme et le style de ceux de l'Alhambra et du Généraliffe, chapiteaux qui, s'ils existent en effet, auront dû être ajoutés lors de réparations postérieures à la prise de Cordoue par les chrétiens, vers l'époque sans doute où les Arabes venaient de construire les monuments merveilleux de la ville de Grenade. Ces divers chapiteaux, qui sont en général de marbre blanc, ont à peu près 50 centimètres de hauteur sur 38 centimètres de diamètre à leur base. On remarque la trace de dorures sur plusieurs d'entre eux, mais particulièrement sur ceux qui décorent la chapelle en avant du sanctuaire. M. le baron Taylor a fait, au sujet de ces chapiteaux, une remarque assez importante, qui a malheureusement échappé aux investigations si consciencieuses et si complètes de M. Girault de Prangey: c'est qu'un grand nombre portent à faux sur les fûts des colonnes, vice de construction que le docte antiquaire attribue à la promptitude avec laquelle les travaux furent exécutés, et dont il a retrouvé, dit-il, des analogues dans quelques-uns de nos monuments chrétiens, édifiés pendant le cours du moyen âge.

Au-dessus des chapiteaux s'élèvent des espèces de larges impostes ou tailloirs (**) en forme de trapèzes, dont les dimensions ont généralement 23 centimètres de hauteur sur 78 centimètres de large.

Mais le trait principal et caractéristique de la mosquée de Cordoue, celui qui lui donne ce cachet oriental et presque unique au monde, consiste particulièrement dans la forme de certaines arcades, dites à plein cintre outre-passé, et dans leur superposition, autre trait vraiment curieux de ce monument. Indépendamment de ces arcades, l'œuvre d'Abdérame en offre encore d'autres non moins remarquables, qui datent de l'époque des constructions postérieures, élevées alors que le luxe asiatique se fut introduit à la cour des khalifes. Ces différentes formes peuvent au reste se réduire à trois espèces principales: celles à peu près à plein cintre; d'autres à plein cintre outre-passé ou en fer à cheval, et les dernières à trois, cinq, sept, neuf et onze lobes ou segments de cercle. Les premières occupent la partie supérieure de l'édifice, et ne présentent guère de différences entre elles dans toute son étendue; les secondes, au contraire, qui naissent généralement au-dessus du large tailloir des chapiteaux, se retrouvent encore, mais ornées de riches sculptures, dans le haut des deux décorations transversales qui coupent la nef principale: les dernières enfin sont spécialement destinées à la décoration du sanctuaire et des chapelles latérales, puis à ménager de larges communications qu'il fut nécessaire d'ouvrir dans plusieurs parties de la mosquée. A 5 mètres 6 centimètres environ du sol s'élève la première arcade, qui n'est séparée de la seconde que par un espace de 2 mètres et demi environ. La hauteur de chaque voussoir est à peu près de 95 centimètres. Les arcades inférieures des nefs sont formées de claveaux alternativement en pierre blanche et en briques larges et épaisses, dont la couleur rouge formait, on n'en peut douter, un des embellis-

(*) Voyez, dans le *Voyage pittoresque d'Espagne*, la planche intitulée : ENTRÉE PRINCIPALE DE LA MOSQUÉE DE CORDOUE.

(**) Malgré notre déférence pour les jugements de M. Girault de Prangey, nous regrettons de ne pouvoir partager ici son opinion, en admettant avec lui que cette partie soit une réminiscence byzantine du chapiteau de l'église de Saint-Vital à Ravenne; car, dans le monument que nous venons de citer, ce sont évidemment deux chapiteaux superposés, dont l'un probablement par caprice, tandis qu'à la mosquée de Cordoue, ce large tailloir fait corps, pour ainsi dire, avec la partie supérieure, et a dû être trouvé par l'architecte qui cherchait les points d'appui nécessaires aux retombées de son cintre outre-passé. Quoi qu'il en soit de cette opinion particulière, nous pensons cependant qu'on peut citer des analogues dans l'architecture byzantine, où ils furent assez souvent employés, mais à une date bien postérieure à la construction de la mosquée de Cordoue. Au reste, les architectes arabes de l'Espagne firent presque toujours l'emploi de cette partie que nous retrouvons, plus ou moins modifiée, dans les monuments qu'ils élevèrent pendant la durée du khalifat d'Occident.

sements principaux du monument (*). Les ares supérieurs, imaginés par les Arabes pour donner à la fois plus de hauteur à l'édifiee et décharger l'arcade inférieure, présentaient la même construction, visible encore dans plusieurs parties de la mosquée, mais que l'on remarque surtout dans les nefs voisines du sanctuaire. Si l'on cherche, dit M. Girault, une explication du peu de hauteur des premières arcades, nous penserions que cette disposition dut résulter de la dimension même des fûts antiques, très-nombreux, qui furent employés pour supporter ces arcades, et que ce défaut général frappa l'architecte, qui chercha à le pallier en inventant les arcades supérieures, en surhaussant l'are inférieur ainsi que les formes des dés ou impostes sur lesquels il repose, et celle même des chapiteaux.

La partie supérieure qui surmontait les nefs et couvrait l'édifiee est, sans contredit, celle qui a le plus souffert, et celle aussi qui a conservé le moins de traces de son état primitif. On sait positivement qu'au temps des Arabes cette partie avait reçu un genre de décoration qui répondait bien au luxe et à la richesse qu'on avait déployés dans la construction de ce curieux monument. A cette époque, des charpentes en bois, peintes et sculptées avec délicatesse, servaient de toiture à la mosquée. Selon Moralès, ces toits, dont le nombre correspondait à celui des nefs, étaient disposés suivant leur direction, c'est-à-dire du Nord au Sud, et formés de pièces de bois qui se réunissaient au sommet avec une autre charpente. A la partie supérieure, leur pente se divisait d'un côté et de l'autre, et entre chaque toit passait un grand canal de plomb, destiné à recevoir les eaux. Ces canaux, à ce qu'il paraît, étaient très-remarquables, car ils étonnaient toutes les personnes qui les voyaient ; et ils étaient si hauts et si larges, que deux personnes pouvaient très-bien s'y tenir, et presque même les parcourir ainsi en marchant. Comme on le voit par la description laissée par Moralès, cette partie de la mosquée devait offrir une certaine analogie avec le système des charpentes usité dans les basiliques latines, et ce point de ressemblance vient encore, selon nous, ajouter une nouvelle preuve à l'appui de l'opinion, aujourd'hui reçue, que les Arabes empruntèrent, dans l'origine, une grande partie de leur architecture aux monuments religieux élevés pendant les premiers siècles du christianisme. Mais ici se présente une question assez grave : nous voulons parler de l'époque à laquelle on peut faire remonter la décoration de ces charpentes(**). Sans vouloir nous étendre longuement à propos de cette question, il nous paraît cependant raisonnable de penser, d'après le caractère des ornements sculptés et peints, que ce travail ne fut point l'œuvre d'Abdérame, mais qu'il dut être exécuté lors des embellissements de la mosquée, c'est-à-dire vers le règne d'Hakem, époque à laquelle s'introduisit, à la suite de ces brillantes ambassades envoyées à la cour des khalifes par les empereurs de Byzance, ce goût du luxe et cette richesse de décoration qui se répandirent bientôt après dans d'autres pays (***). Cette charpente, qui était une des parties les plus curieuses de l'édifice, n'existe plus aujourd'hui, et l'on doit en regretter vivement la perte. Au temps de Moralès, qui l'a décrite avec soin, elle se montrait encore dans toute son intégrité ; mais en 1713, les bois vermoulus s'écroulant de toutes parts, on dut songer à une reconstruction générale, et c'est alors qu'on éleva ces voûtes légères en briques qui couvrent aujourd'hui l'édifice. En parcourant l'intérieur des combles, M. Girault de Prangey a encore retrouvé plusieurs fragments des pièces de bois qui faisaient partie de la charpente ancienne ; aucune, par malheur, n'était parfaitement conservée ; mais en réunissant les fragments épars de tous côtés, et maintenant employés à divers usages, il reconnut qu'elles étaient carrées et sculptées sur trois faces. Quelques-unes de ces pièces ont conservé des

(*) Cet appareil se retrouve non-seulement dans les mosquées de l'Égypte, mais partout où les Arabes ont pénétré, et dans toutes les contrées qui eurent quelques rapports avec l'Orient. Les monuments de Pise, de Gênes, de Venise, d'Amalfi, de Salerne, de la Pouille, de la Calabre, de la Sicile, etc., en présentent de nombreux exemples. Ce genre d'ornement pénétra même en France, et fut principalement en usage partout où la nature des matériaux dont disposaient les constructeurs permit de l'exécuter. Nous citerons, parmi beaucoup d'exemples, Saint-Martin d'Angers, église du IX^e^ siècle, dont les arcades présentent la plus grande analogie de construction, sinon de forme, avec celles des nefs de la mosquée de Cordoue ; plusieurs églises d'Auvergne, du midi de la France, etc. (GIRAULT DE PRANGEY, *Essai sur l'architecture des Arabes, etc.*).

(**) Le lecteur voudra bien remarquer que nous ne parlons point de la construction de cette charpente, qu'on doit, selon toute probabilité, attribuer à Abdérame, ou à son fils, mais seulement des différents genres de décorations qu'elle reçut plus tard.

(***) Nous citerons, entre autres exemples de charpentes à peu près du même genre, en Sicile : celles de la cathédrale de Messine, de la chapelle royale de Palerme, de l'église de Monréale, etc. ; en Italie, mais à une époque bien postérieure, celle de l'église San Miniato, près Florence. Dans l'absence de documents positifs, nous ne pouvons désigner ici celles de quelques monuments religieux du Kaire ; quant à la mosquée d'Alaksa, à Jérusalem, si l'on peut s'en rapporter aux témoignages d'Aly-Bey et des voyageurs, le toit serait aussi une charpente sans voûte. Enfin, plusieurs mosquées des États barbaresques possèdent, suivant M. Girault de Prangey, des toits semblables à ceux qu'on suppose avoir existé à la mosquée de Cordoue.

traces de peintures ; des compartiments, également en bois et peints de diverses couleurs, figurant des panneaux en renfoncement, remplissaient l'espace divisé régulièrement par les fermes, les pannes et les chevrons du comble, et formaient toute la décoration intérieure de cette partie de la mosquée. Quelques historiens et antiquaires ajoutent que cette charpente avait été faite en un bois, nommé *alerce* par les uns, et *mélèze* selon les autres, d'une odeur qui surpassait en suavité celle de tous les autres pins que nourrissaient alors les rives du Guadalquivir ; et que cette espèce de bois, aujourd'hui perdue, n'était pas moins précieuse à cause de son incorruptibilité que par ses propriétés pour le travail du ciseau des sculpteurs.

Quant aux murs intérieurs et à leur décoration, le silence des historiens, des voyageurs et des antiquaires, ne nous laisse aucun doute sur leur état ; ils devaient être nus, ou ils n'avaient probablement reçu qu'un bien faible luxe d'ornements. M. Girault de Prangey affirme qu'on n'y voit aucun ornement, pas même la moindre frise, ni aucune de ces inscriptions coufiques, si communes dans les mosquées du Kaire.

Après avoir décrit en détail les principaux membres d'architecture qui composent la mosquée de Cordoue et qui constituent, pour ainsi dire, la partie commencée par Abdérame et terminée par son fils, il nous reste à examiner maintenant les différents autres lieux de l'édifice qui, par leur destination particulière, forment comme autant de monuments séparés qui méritent une description à part, monuments où l'on a répandu à profusion un luxe d'ornements et une richesse de décoration qui excitent, à bon droit, l'intérêt et la curiosité de l'archéologue et du voyageur.

Nous commencerons par la nef principale. De même que dans les premières basiliques chrétiennes, elle est plus large que toutes les autres, et elle part du sanctuaire pour aboutir sur la cour. Cette nef se divise ici en deux parties, dont l'une, celle du côté du Mihrab, est plus richement ornée. La décoration, placée dans sa partie supérieure, consiste particulièrement en de larges pilastres de marbre blanc, ornés de chapiteaux et portés sur des consoles d'une forme remarquable ; les pilastres sont décorés de sculptures présentant des combinaisons de losanges, de chevrons et de faces à angles saillants et rentrants, dans le genre de celles qu'on voit fréquemment employées dans nos édifices romano-byzantins des XI^e^ et XII^e^ siècles. Cette nef, qui conduit au sanctuaire, et qu'on voulut par conséquent rendre digne, en tout, du lieu sacré qui l'avoisinait, se trouve coupée transversalement, à peu près vers le milieu, par une grande façade parfaitement conservée, et correspondant à celle du sanctuaire, avec laquelle elle a la plus grande analogie de construction et de décoration (*). Nous pensons avec M. Girault que ces deux façades, ainsi que la partie de la nef centrale qui les sépare, ont vraisemblablement la même date de construction que la Maksourah et le sanctuaire, qui, d'après diverses inscriptions dont on ne peut contester l'authenticité, furent élevés pendant le X^e^ siècle.

Mais toute la magnificence de la décoration semble avoir été réservée pour la *Maksourah* et pour le sanctuaire, encore étincelant aujourd'hui de dorures et de mosaïques, comme au temps d'Hakem qui fit décorer l'un et l'autre, en 965 (**), par des artistes, ou sous la direction d'artistes venus très-vraisemblablement à la suite d'une de ces ambassades des empereurs grecs, chargées d'offrir aux khalifes les riches produits des arts et de l'industrie de Byzance, rapports qui développèrent en Espagne le goût du luxe et du faste usités, à cette époque, à la cour des monarques byzantins, ce que confirme ici d'une manière irrécusable l'introduction toute nouvelle de sculptures et de mosaïques, dans lesquelles on doit reconnaître une transformation de l'art arabe, fruit de l'influence étrangère. Cette partie de la mosquée, dit M. Girault, est à la fois le spécimen le plus complet et le plus merveilleux de l'art des Arabes au X^e^ siècle ; car il résume toutes les connaissances qu'ils avaient acquises alors dans les diverses parties de la construction et de la décoration des édifices.

Cet ensemble, qui ne paraît guère avoir subi de modifications notables depuis l'époque de sa construction primitive (***), se compose de deux parties bien distinctes : l'une, antérieure, ou *Maksourah*, destinée aux pratiques et cérémonies religieuses, correspondant à ce que l'on appelle, dans les monuments chrétiens, le chœur ; et l'autre, postérieure, ou sanctuaire, dans laquelle était renfermé le Koran ou livre de loi. La partie antérieure présente, comme dispositions, un carré allongé, formé, sur ses côtés Nord, Est et Ouest, d'élégantes arcades à cintre outre-passé et à plusieurs lobes, portées sur deux rangs de colonnes superposées, la

(*) Les ornements, disposés sur les arcades à plein cintre et à plusieurs lobes, sont en stuc.

(**) Cette date est établie d'une manière positive à l'aide de deux inscriptions, dont une est rapportée dans les *Antiguedades arabes de Espana* et dans le *Voyage pittoresque de l'Espagne*, par M. Alex. de la Borde.

(***) Selon Maccary, cette *Maksourah* fut placée dans les cinq nefs ajoutées par Hakem, et l'on étendit ses deux côtés sur les six autres nefs. Trois portes, de construction extraordinaire et merveilleusement travaillées, décoraient son enceinte ; elles s'ouvraient à l'Est, à l'Ouest et au Nord.

plupart de vert antique et de marbre rouge veiné, et, sur le côté Sud, d'une large paroi verticale, décorée de tout ce que l'imagination la plus capricieuse et l'ornementation la plus riche ont su inventer. Cette construction est surmontée d'une coupole entièrement couverte de mosaïques, véritable chef-d'œuvre, qui, à l'élégance, et à la richesse des décorations les mieux entendues, réunit encore une qualité non moins précieuse, la parfaite solidité qui l'a préservée intacte depuis neuf siècles. La coupole se rattache aux quatre angles du plan carré, au moyen d'une combinaison d'arcs plein cintre qui lui servent de points d'appui, et entre lesquels on remarque de gracieuses claires-voies en albâtre, destinées à ne permettre qu'une faible entrée à la lumière du jour.

Mais la paroi sud de la *Maksourah*, dans laquelle s'ouvre le sanctuaire, attire surtout l'attention par l'éclat de ses mosaïques, de ses ornements, de ses colonnes et de ses marbres, autrefois peints et dorés; aussi l'architecte arabe l'a-t-il placée de manière à ce qu'on pût l'apercevoir facilement de tous les points de l'édifice. Cette somptueuse façade, tout éblouissante des plus vives couleurs, et qu'on appelait *Mihrab* (*), au temps des khalifes, est bien, comme on en peut juger, la partie la plus ornée du monument; et sa disposition est telle, qu'il est impossible d'y méconnaître une imitation, modifiée sans doute, de la tribune des basiliques antiques qui fut imitée plus tard dans l'abside du sanctuaire des premières constructions religieuses du christianisme. Au centre de cette paroi verticale se développe un grand arc à plein cintre outre-passé, reposant sur un riche soubassement en marbre, orné, dans certaines parties, de sculptures dont le genre de travail décèle évidemment une influence byzantine. Cet arc présente une grande archivolte, sur laquelle on remarque une suite de claveaux figurés, et il offre aussi, au milieu de l'alternance de ses couleurs, la plus riche variété de mosaïques (**); plusieurs moulures sculptées décorent son développement extérieur, et il est encadré d'une magnifique inscription coufique se détachant sur un fond bleu. Au-dessus, on remarque une suite de petites arcades trilobées, entre lesquelles se trouvent de gracieux ornements. Nous pensons, avec M. Girault de Prangey, que le caractère général des sculptures de cette partie de la mosquée, la composition des mosaïques, les moyens même d'exécution, révèlent à l'instant la source où les Arabes de cette époque puisaient ce goût d'architecture et d'ornementation. C'était Byzance qui envoyait à Cordoue ses artistes, comme à Ravenne, à Palerme, au Mont Cassin, à Venise, etc., partout enfin où les brillantes décorations en mosaïques ont pénétré. Mais si, comme tout porte à le croire, des artistes byzantins accompagnèrent les ambassades des empereurs grecs à Cordoue, on ne peut guère douter aussi, en examinant attentivement les mosaïques et les ornements sculptés du *Mihrab*, qu'ils durent adopter les formes générales et les ornements déjà usités par les Arabes, et qu'ils n'en modifièrent guère que l'exécution, en introduisant leur genre de sculpture, leur mode de travail et leurs procédés particuliers.

Cette partie de la mosquée, la plus importante, sans contredit, de ce curieux édifice, offre réellement un ensemble d'une richesse, d'une élégance et d'une beauté qui ne se retrouve dans aucun autre monument; aussi, rien sans doute ne devait surpasser son éclat, lorsque, pendant l'illumination des dix dernières nuits du Ramadan, elle était, ainsi que les nefs, éclairée par cette multitude de lampes d'argent qui répandaient de toutes parts leurs torrents de lumières.

On passe de la *Maksoura* dans un petit réduit ou sanctuaire, véritable kaaba de la mosquée de Cordoue, autrefois la Mecque de l'Occident, dont l'intérieur est excessivement orné, mais où la lumière du jour pénètre avec peine; c'était l'endroit le plus sacré de l'édifice, et, d'après le témoignage des auteurs arabes, le lieu dans lequel était déposé le Koran. Selon Maccary, « ce Koran, placé dans la *maison de la chaire*, était écrit de la main d'Othman, recouvert d'or et garni de perles et de rubis; il avait en outre une couverture de soie, et était fixé par des clous sur un siége de bois d'aloès. » L'état de conservation des moindres ornements, la vivacité des marbres et des couleurs, ainsi que l'éclat des dorures qui décorent ce petit réduit, sont encore aujourd'hui des plus parfaits, et semblent presque aussi brillants qu'au temps des khalifes. On entre dans cette

(*) Le *mihrab* indique dans toute mosquée, grande ou petite, le point d'orientation appelé *kiblah*, toujours placé plus ou moins exactement dans la direction de la *kaaba* de la Mecque, vers laquelle tout musulman doit être tourné pendant l'accomplissement des prières.

(**) De même qu'à Constantinople et en Italie, les mosaïques de Cordoue présentent le plus souvent un fond d'or composé de petits cubes de verre, sur lesquels est appliquée une feuille d'or, recouverte à son tour par un enduit vitreux; et sur ce fond éclatant, se détachent des ornements, des fleurs, des guirlandes, des entrelacs, des inscriptions même, etc. Les verres et les pâtes colorées en bleu, en vert, en rouge, en blanc, en jaune et en noir, qui composent ces dessins, viennent, par leurs teintes variées, modeler et dessiner leurs formes et leurs contours. (GIRAULT DE PRANGEY.)

pièce, dont le plan décrit un octogone irrégulier de 4 mètres 20 centimètres de diamètre, par une arcade en plein cintre outre-passé, soutenue par quatre colonnes, deux de marbre blanc et rouge, et deux de marbre vert dont les chapiteaux portent encore d'éclatantes dorures. Les murs sont incrustés de marbre blanc veiné de rouge, et ornés, dans la partie intermédiaire, d'arcades trilobées, où la décoration la plus élégante se marie d'une manière très-heureuse à la beauté des marbres rares et de diverses couleurs dont sont formées les colonnettes. Une corniche du plus beau travail, couverte d'ornements et d'inscriptions, sert de base à une coupole taillée en forme de coquille, qui fut placée avec tant d'art qu'elle n'a point encore fléchi après tant de siècles. Ce sanctuaire acquit, pendant l'occupation de l'Espagne par les Arabes, une si grande célébrité, et attira tant de pèlerinages des parties les plus éloignées du khalifat, et même de presque toute l'Afrique, depuis Cairouan jusqu'à Tanja, que son pavé présente de nos jours une particularité que nous croyons devoir signaler à l'attention de nos lecteurs ; il est creusé de plusieurs pouces dans son pourtour, très-probablement par le frottement des genoux des pèlerins, qui, là, comme à la kaaba de la Mecque, devaient, peut-être, faire sept fois le tour de ce lieu sacré.

Sur le côté droit de ce petit sanctuaire, mais dans la *Maksourah*, se trouvait, au temps des Arabes, une espèce de chaire, nommée *Mimbar*, du haut de laquelle l'Iman lisait au peuple assemblé les diverses prières. Ce monument n'existe plus aujourd'hui, et il n'en reste que la mention faite par Moralès, qui en constate encore l'existence jusqu'à la fin du XVI^{e} siècle (1572), époque à laquelle les débris furent dispersés. Cette chaire, dit Maccary, n'avait pas d'égale dans le monde entier, sous le rapport du travail et de la matière. Elle était formée des bois les plus précieux, tels que l'ébène, le sandal, les bois de citronnier et d'aloès. Sa construction, ordonnée par le khalife Hakem, qui y fit faire des *représentations* (*), dura sept ans. Les escaliers par lesquels on y montait, et qui étaient au nombre de neuf, furent construits aussi du temps de ce prince. Après la lecture de cette description, on ne peut que regretter plus vivement la perte de ce meuble, car il était du petit nombre de ceux qui se recommandent particulièrement à l'attention de l'antiquaire, sous le double rapport de la disposition et des ornements.

On remarque encore, à droite et à gauche de la *Maksourah*, deux chapelles latérales, qui semblent désignées par le mot *ailes* dans l'inscription citée en note et rapportée par M. Alex. de la Borde, chapelles dont la construction, la disposition des arcades et l'ornementation rappellent à très-peu près les différents caractères qui font de l'œuvre d'Hakem un monument unique au monde. La chapelle de droite, que M. Girault de Prangey suppose avoir été destinée aux khalifes (**), et où ils faisaient leurs prières, séparés de la foule des croyants, présente un ensemble de décoration moins riche, il est vrai, que celui de la *Maksourah*, mais dans lequel on retrouve encore un grand nombre de détails curieux et élégants. Ce sont d'abord des mosaïques parfaitement conservées, et tout aussi remarquables que celles du Mihrab ; puis une gracieuse coupole (***) ; des claires-voies en marbre, capricieusement découpées à jour ; enfin, des inscriptions, pour la plupart exécutées en mosaïques. Cette chapelle, ajoute le judicieux auteur de l'Essai sur l'architecture des Arabes, est probablement un des plus beaux exemples du style arabe byzantin. On y voit développés tous les artifices de construction, toutes les combinaisons ingénieuses des formes employées par les architectes arabes dans l'exécution des coupoles. A cette époque reculée, le bois joue déjà le plus grand rôle ; il se courbe en arceaux pour supporter les voûtes qu'on suppose construites avec une espèce de mastic ; ces arceaux en charpente prennent vraisemblablement leurs points d'appui sur des consoles, ou dans l'intérieur même des murs ; car les frêles colon-

(*) Très-probablement des travaux de sculpture.

(**) Comme l'on manque de renseignements positifs sur la place qu'occupaient les khalifes lorsqu'ils se rendaient à la mosquée de Cordoue, M. Girault fut obligé, pour éclaircir cette question, d'avoir recours aux usages de la cour impériale de Byzance ; car il pense que les Arabes durent s'empresser de les adopter à Cordoue, comme à Bagdad, à Damas et à Palerme, où les rois normands les continuèrent. C'est donc à l'aide des ouvrages de Paul le Silentiaire, Codinus, Maccary et du Cange qu'il a essayé de se rendre compte de cet emplacement, et il résulte de ses recherches, que ce devait être, très-probablement, à gauche du sanctuaire et dans la partie située à l'Ouest du mihrab, où il existe encore aujourd'hui une chapelle fermée de grilles et communiquant naguère, par un passage souterrain, maintenant converti en sacristie, avec le palais des khalifes, passage par lequel ils se rendaient à la mosquée. Cette opinion paraît, au reste, concorder assez bien avec le récit de Condé qui dit positivement que le khalife Heschem était à peine vu du peuple lorsqu'il entrait ou sortait de la mosquée.

(***) Cette coupole, à en juger d'après le dessin relevé par M. Chapuy, paraîtrait une transition entre celle de la Maksourah et celle de la chapelle Villa-Viciosa. Déjà l'on remarque l'emploi du bois ; mais il n'est point encore découpé, sculpté et peint, ainsi qu'on l'observe à cette dernière, alors que le goût du luxe et la surabondance des ornements se furent introduits dans les monuments arabes.

nettes sur lesquelles ils semblent supportés indiquent, par leur faiblesse même, qu'il existe un autre appui plus réel ; et l'on en reste convaincu d'ailleurs, en remarquant à l'extrémité inférieure de ces arceaux en bois, soit des traces d'écrous ou des têtes de boulons, soit des entailles, des adents et des joints, aux points d'intersection.

L'autre chapelle, qui correspond symétriquement à celle que nous venons de décrire, complétait la disposition régulière de cet ensemble de constructions ordonnées par le khalife Hakem. Les boiseries mesquines d'un autel moderne cachent aujourd'hui la décoration de sa façade, si toutefois, ce qui paraît assez vraisemblable, cette décoration existe réellement.

Non loin de là, et sur le même plan que le petit sanctuaire octogone, se trouvaient les habitations des prêtres et desservants de la mosquée, logements qui ont, depuis la conquête de Ferdinand, changé de destination.

Nous arrivons enfin à la description de la dernière partie de la mosquée, et celle-là va nous montrer une nouvelle phase de l'art arabe ; car, de romain et de byzantin modifiés qu'il avait été jusqu'ici, nous allons le trouver maintenant mauresque ou africain ; et cette transformation, résultat immédiat d'une autre civilisation, amenant avec elle l'emploi d'éléments nouveaux qui donnent à l'architecture arabe un caractère particulier et bien différent de celui qu'il montra pendant sa première époque, mérite dès à présent d'être signalée à nos lecteurs. Nous voulons parler de ce petit édifice, construit presque au centre du monument d'Abdérame, et qu'on désigne si improprement, de nos jours, sous le nom de *Chapelle Villa Viciosa* (*). Moralès, Bravo, Ruano, Martin de Roa, et les autres auteurs modernes qui ont décrit après eux la mosquée de Cordoue, n'en font aucune mention ; c'est donc à M. Girault de Prangey, qui a presque toujours été notre guide dans la rédaction de cette notice, que nous allons encore emprunter ce qui a trait à cette construction. Placée, comme nous l'avons dit, presque au centre de la mosquée, et à trois ou quatre mètres au-dessus du sol, sa position correspond parfaitement à celles des tribunes qu'on remarque au Kaire, dans les anciennes mosquées d'Amrou, de Touloun, d'El-Azhar, etc. ; mais la richesse de sa décoration intérieure contraste tellement avec la simplicité des tribunes des monuments religieux de l'Égypte, qu'on pourrait presque en conclure qu'elle n'était point, comme au Kaire, uniquement destinée à l'annonce des diverses prières, ou, comme à Sainte-Sophie de Constantinople, aux instructions faites par l'iman Khatib. A la mosquée d'Alaksa, à Jérusalem, il existe bien aussi, suivant Aly Bey, une tribune dans une position à peu près analogue ; mais elle est spécialement occupée par des chanteurs ; et rien, pas même le témoignage des historiens arabes, n'autorise à croire qu'à Cordoue un semblable usage ait jamais existé. Resterait maintenant l'opinion de M. Cean Bermudez, sur laquelle cependant nous n'osons point nous prononcer. Cette opinion serait fondée sur une inscription de cette chapelle, inscription qui fut traduite, dit-on, en 1766, et d'après laquelle on aurait appris que ce lieu servait, au temps des Arabes, de salle où les docteurs, imans, discutaient le Koran. Cependant, malgré les incertitudes qui règnent à l'égard de la destination et de la date de construction de cette partie de la mosquée, on peut, selon nous, quant à son érection, et sans trop s'écarter de la vérité, juger ici par analogie ; et sa décoration, certainement postérieure à celle du Mihrab, dont la date est de 965, permet de la placer, avec quelque probabilité, vers le XI^e^ ou le XII^e^ siècle. On doit ajouter que les réparations que cette chapelle dut subir au temps du roi don Pedro (XIV^e^ siècle) indiquent un remaniement presque entier de la partie inférieure, décelé au reste par l'examen des ornements eux-mêmes et des mosaïques surtout, qui rappellent celles de l'Alcazar de Séville, incontestablement restauré, sous le règne de ce prince, par des ouvriers arabes. L'intérieur de cette pièce présente la forme d'un parallélogramme allongé, ouvert au Nord et au Sud par deux arcades multilobes, reposant sur des colonnes dont les chapiteaux trahissent encore certain emprunt à l'art antique ; les parois verticales qui surmontent ces ouvertures, ainsi que les côtés Est et Ouest, sont décorées de quatre grands arcs découpés dans le genre de ceux qu'on remarque à l'Alcazar de Séville. Des ornements en stuc, délicatement travaillés, et des pièces de faïence, taillées en étoiles, en polygones et autres figures, complètent la décoration de sa partie inférieure. Les deux grands arcs du Nord et du Sud, situés au-dessus des ouvertures multilobes, présentent une particularité bien digne de remarque : ce sont des lions sculptés (**), faisant l'office de

(*) Aucun témoignage historique, aucune inscription, aucune tradition authentique ne fait malheureusement connaître et la date d'érection et la destination de ce monument.

(**) Nous avons cru devoir signaler ici ces sculptures, non-seulement pour leur mérite, comme vérité d'imitation, mais aussi à cause de la rareté des représentations d'êtres animés dans la décoration des monuments arabes, où cet usage était sévèrement interdit.

consoles, et sur lesquels viennent s'appuyer les retombées de ces arcs. A droite et à gauche de la paroi Ouest se trouvent deux portes en plein cintre outre-passé, auxquelles on arrive aujourd'hui par des escaliers qui servent de communication avec l'intérieur de la mosquée. Une coupole (*), où l'on a essayé toutes les combinaisons possibles et déployé un luxe extraordinaire, surmonte ce petit édicule, qu'on peut, non sans raison, considérer comme l'un des plus curieux morceaux de l'architecture arabe.

Après avoir décrit en détail les différentes parties architectoniques de la mosquée de Cordoue, il conviendrait, sans doute, afin de compléter ici l'ensemble des notions qui se rapportent à cet édifice, de parler du nombreux personnel religieux qui, au temps d'El-Mansour, était attaché à son service, et parmi lequel on distinguait : les Imans, les Mokris, les Muezzins, les Allumeurs, etc., etc.; il conviendrait, sans doute, aussi d'entrer dans quelques détails sur les différents modes d'éclairage à l'aide desquels on illuminait cet immense monument. Mais comme, pour toucher à ces questions, il nous faudrait dépasser de beaucoup le cadre qui nous est tracé pour cette notice, nous nous contenterons d'ajouter seulement ici quelques mots touchant la dernière partie, c'est-à-dire, relatifs à l'éclairage. Nous dirons donc qu'on remarque surtout, dans les longues et minutieuses descriptions de la mosquée, laissées par les historiens arabes, l'emploi de chandeliers, en argent et en cuivre, de diverses hauteurs, dont quatre, plus grands que les autres, se trouvaient dans la *Maksourah*, et un plus grand encore que tous les autres, placé dans le sanctuaire à côté du Koran. La circonférence de ce dernier était, dit-on, de 50 empans, et il pouvait porter 1000 lumières; il était aussi orné de clous d'or et d'argent, et même de pierres précieuses (**). Selon Maccary, le nombre des chandeliers répartis dans l'intérieur de la mosquée, aurait été, sans compter ceux au-dessus des portes, de 280, et celui des coupes ou lampes à huile de 7425, chiffre que d'autres historiens portent à 10,805; enfin, les mêmes auteurs font encore mention d'une autre particularité : c'était un grand cierge de cire qui brûlait près de l'Iman (***). Nous renvoyons aux ouvrages originaux ceux de nos lecteurs qui seraient curieux de connaître la quantité d'huile, de coton, de cire, d'ambre, d'aloès, etc., brûlés dans l'intérieur de ce monument (****).

Arrivés à la fin de cette notice, nous sentons le besoin de résumer, en peu de mots, les caractères particuliers que présente cette mosquée célèbre, et de voir aussi quelle place elle doit occuper dans l'histoire, si intéressante et si variée, de l'architecture à cette époque.

Et d'abord, on doit reconnaître que le monument n'offre point, dans son ensemble, une hauteur proportionnée à son immense étendue, ce qui lui donne, à l'extérieur, un aspect lourd et des plus désagréables; puis, que le plan rappelle beaucoup, quant à sa disposition, celui des basiliques chrétiennes qui lui sont antérieures, trait qui vient confirmer cette opinion, déjà émise, que les Arabes, peu versés dans l'art de bâtir, lors de leurs premières conquêtes, durent avoir recours, pour leurs constructions, aux artistes de contrées plus avancées qu'eux en civilisation; enfin, qu'on y remarque des formes et un genre de décoration qui paraissent propres à ce peuple, mais dans lesquels toutefois on retrouve encore des imitations de l'art antique, ainsi que des modifications d'œuvres du moyen âge. Et en effet, la plupart des chapiteaux et des fûts de colonnes appartiennent aux Romains, ou n'en sont que des copies; la disposition des arcades, portées sur des

(*) Ce système de construction des coupoles, dit M. Girault, vraisemblablement emprunté aux Byzantins par les Arabes, est employé par eux dans presque toutes les occasions, et c'est aussi le principe de leurs pendentifs, qui n'en sont qu'une conséquence et un perfectionnement. Nous aurons au reste l'occasion de montrer ce système, exclusivement employé par les Normands de Sicile, et, sans aucun doute, ceux-ci le reçurent des Arabes, qui les avaient précédés dans ce pays.

(**) Nous nous sommes demandé souvent, à l'égard de ce grand chandelier, si l'historien arabe ne s'était point trompé, et s'il n'avait point voulu désigner, sous ce nom, une espèce de phare ou de lustre, dans le genre de ceux qu'on voit encore suspendus de nos jours à la voûte du monument de Charlemagne à Aix-la-Chapelle, à celle de la cathédrale de Trèves, etc., et qui aurait pu, comme ceux-ci, être fixé à la partie supérieure, non pas du sanctuaire, vu ses petites proportions, mais bien de la *Maksourah* qui précède ce lieu vénéré. Au reste, cette opinion particulière, qui est peut-être ici une erreur de notre part, nous a été suscitée d'une part par l'exiguïté du local où les historiens le placent, et de l'autre s'appuierait sur cette donnée, qu'il existe encore aujourd'hui de ces espèces de lustres, bien modifiés il est vrai, vis-à-vis ou dans le sanctuaire de quelques mosquées de l'Égypte et de la Turquie.

(***) Peut-être est-il encore possible de retrouver dans ce grand cierge un de ces nombreux emprunts que firent autrefois les Arabes au culte chrétien, et doit-on y voir une réminiscence de celui qu'on plaçait, dans les constructions primitives du christianisme, près de l'un des ambons, tribunes qui ont pu, elles aussi, donner naissance à la chaire arabe ou *Mimbar*, du haut de laquelle l'Iman lisait les prières prescrites, comme les ambons étaient également destinés à la lecture des Épîtres et des Évangiles.

(****) C'est, dit-on, au temps d'El-Mansour qu'on vit commencer l'éclairage à la cire conjointement avec celui à l'huile, qui était antérieur.

colonnes sans entablement, rappelle tout à fait la manière dont sont construits les premiers monuments du christianisme ; enfin, la sculpture d'ornement et les mosaïques trahissent évidemment, dans leur dessin et leur exécution, une œuvre byzantine, mais légèrement modifiée. Cependant, s'il faut attribuer à des influences étrangères une partie des éléments qui constituent la mosquée de Cordoue, on ne peut méconnaître que les Arabes exercèrent encore une assez grande part d'action lors de l'érection de ce monument; car, tout en acceptant la coopération forcée d'artistes d'un autre pays, ils ne leur en imposèrent pas moins certaines idées qui leur étaient propres, et dont le mélange, avec celles d'un art antérieur, produisit un genre d'architecture réellement merveilleux qui nous étonne, et dont on ne connaît point d'analogue.

Maintenant, si l'on examine avec attention les différents modes de constructions qui se trouvent employés dans cet édifice, on y remarquera bientôt qu'il dut avoir subi, même au temps des khalifes, plusieurs modifications importantes, qui sont là comme autant de preuves des diverses phases que parcourut l'art arabe, depuis le moment où, impuissant et timide, il copiait avec maladresse le chapiteau romain, jusqu'au jour où, capricieux et changeant, il voulut rejeter les brillantes mosaïques de Byzance, et leur préféra, par suite d'une commotion politique, les stucs ornés et les faïences vernies des rivages brûlants de l'Afrique. Néanmoins, malgré ces modifications primitives et les mutilations plus récentes qu'elle a dû subir, la vieille mosquée d'Abdérame, telle qu'on la voit aujourd'hui, après sa longue station à travers les siècles, n'en frappe pas moins d'étonnement et d'admiration le voyageur et l'antiquaire, qui trouvent encore en elle un monument unique dans l'histoire de l'art, et l'un des plus curieux et des plus dignes d'intérêt qui existent dans le monde.

TABLEAU DES PLANCHES

QUI COMPOSENT LA MONOGRAPHIE DE LA MOSQUÉE DE CORDOUE.

1re Planche : Vue perspective de l'extérieur de la Mosquée.
2e — : Vue générale de l'intérieur.
3e — : Vue de la *Maksourah*, du *Mihrab* et du sanctuaire.
4e — : Vue de la décoration transversale, située dans le milieu de la grande nef, et en face de la *Maksourah*.
5e — : *Figure* 1re. Plan géométral de la Mosquée, indiquant, par des teintes plus ou moins colorées, les agrandissements faits à ce monument.

A. Mosquée construite par Abdérame et ses successeurs, jusques et y compris Hakem.
A'. Agrandissement attribué à El-Mansour.
B. Grande cour qui précède la Mosquée.
a. *Maksourah*.
b. Sanctuaire.
c, *c*. Chapelles latérales. (Le graveur de lettres a mis un *e* au lieu d'un *c*, et a omis la seconde lettre indicative.)
d. Chapelle *Villa-Viciosa*.
o. Décoration transversale en face de la *Maksourah*.

Figure 2. Coupe longitudinale de la Mosquée, passant au travers du sanctuaire et de la *Maksourah*, et se détournant de sa ligne pour couper la chapelle *Villa-Viciosa*.
Fig. 3 *et* 4. Élévation et coupe d'une arcade des nefs de la Mosquée, restituées par M. Girault de Prangey, d'après la description de Moralès, faite sur les lieux en 1572.
Fig. 5 *à* 8. Fragments des anciennes charpentes sculptées et peintes, retrouvées par M. Girault de Prangey.
6e Planche : *Figure* 1re. Fragment de la façade dite *Mihrab*, située dans la *Maksourah*.
Fig. 2 *et* 3. Parties sculptées de cette façade.
Figure 4. Ornement des arcades de la *Maksourah*.
Figure 5. Grande corniche en marbre blanc, qui se trouve dans l'intérieur du sanctuaire.
Fig. 6 *et* 7. Chapiteaux des nefs.
Figure 8. Autre chapiteau, mais de la cour, qui paraît terminé.
Fig. 9 *et* 10. Ornements sculptés, occupant la partie inférieure des arcades multilobes de la *Maksourah*.

BIBLIOGRAPHIE.

1° *Maccary*, Description de la Mosquée de Cordoue, traduction de M. Pascual Gayangos, dans *The history of the Mahommedan dynasties ; London*, 1840, in-4°.

2° *Moralès, Las antiguedades de las ciudades de Espãna ; con un discorso general, donde de ensẽna todo lo que estas averiguaciones pertenece, para bien hazerlas y entender las antiguedades ; Alcala de Henares*, 1575, petit in-f°.

3° *Swinburne (H.), Travels trough Spain, in the years* 1775-76 ; *London*, 1779, in-4° pl.

4° Swinburne (H.), Voyage en Espagne, traduit de l'anglais par de la Borde ; Paris, 1787, gr. in-8°.

5° *Antigüedades Arabes de Espãna, publicados por la Real Academia de San Fernàndo, é interpretados y explicados de acuerdo suyo por don Pablo Lozano*; Madrid, 1804, 2 vol. gr. in-f° pl.

6° De la Borde (Alexandre), Voyage historique et pittoresque de l'Espagne ; Paris ; 1807-20, 4 vol. in-f° pl.

7° *Bermudez* (J. A. Cean), *Noticias de los arquitectos de Espãna ;* in-8°.

8° Agincourt (Seroux d'), Histoire de l'Art par les monuments, Paris, 1811-23, 6 vol. in-f° pl.

9° *Murphy (James Cavanah), Arabian antiquities of Spain, representing the most remarkable remains of the Architecture, Sculpture, Paintings and Mosaics of the Spanish Arabs, now existing in the Peninsula ; London*, 1814, in-f° pl.

10° *Murphy (J. C.), History of the Mahometan Empire in Spain, containing a general history of the Arabs..... to the expulsion of the Moors, designed as an introduction to the Arabian antiquities*; *London*, 1816, in-4°.

11° *Condé, Historia della dominacion de los Arabes en Espãna, sacada de varios manuscritos y memorias arabigas ;* Madrid, 1820-21, 3 vol. petit in-4° pl. — Réimprimée à Paris en 1840, chez Baudry, en un vol. in-8°.

12° Wiebeking, Architecture civile; Munich ; 1821-1825, 3 vol. in-4°, et atlas en 2 vol. in-f° de planches.

13° Girault de Prangey, Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade ; Paris, 1837-41, in-f° pl. lithogr.

14° Hope, Histoire de l'Architecture, trad. en français par A. Baron ; Bruxelles et Paris, 1839, 2 vol. gr. in-8° pl.

15° Girault de Prangey, Essai sur l'Architecture des Arabes et des Mores ; Paris, 1842, 1 vol. gr. in-8° pl.

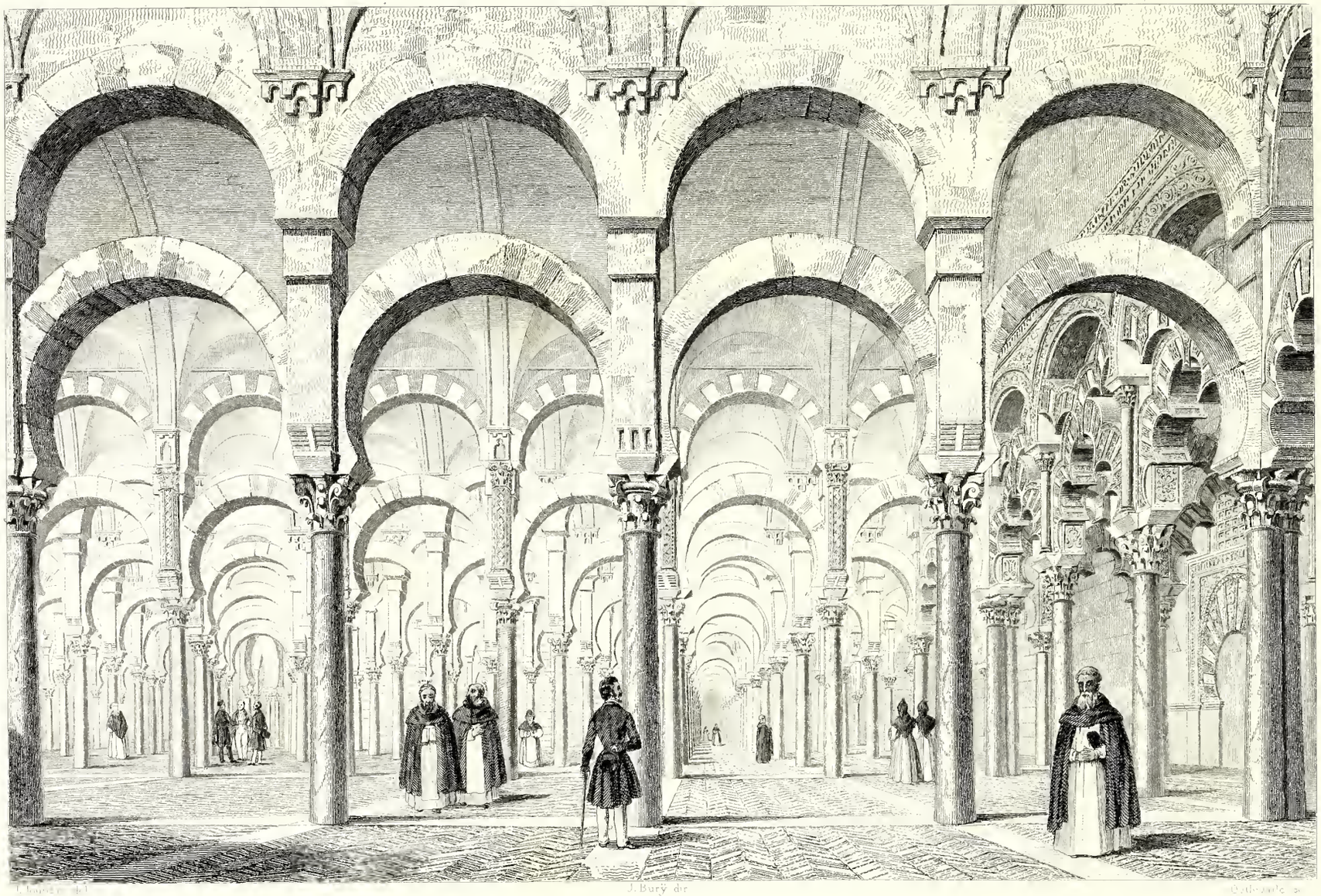
16° Villa Amil et Escosura, Espagne artistique et monumentale; Paris, 1842 et suivantes. (Deux vol. in-f° avec planches ont déjà paru.)

MOSQUEE DE CORDOUE

Espagne.

Moschee zu Cordova — MOSQUE DE CORDOVA — *Moschee di Cordova*

Mezquita de Cordoba. *España.*



J. Bury dir

MOSQUÉE DE CORDOUE.

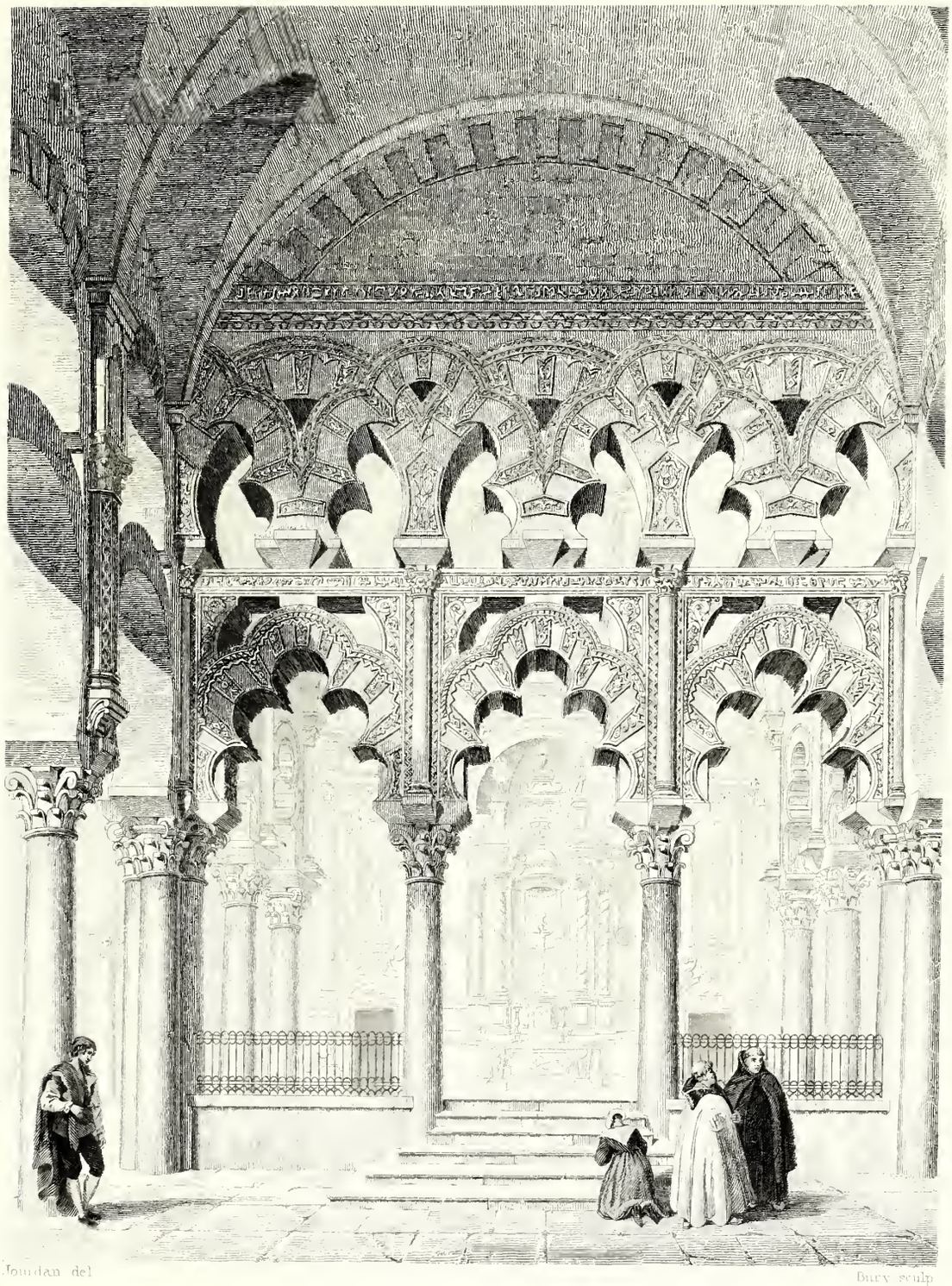
Espagne.

Moschee zu Cordova
Spanien

MOSQUE OF CORDOVA
Spain

Moschea di Cordova
Spagna

Mezquita de Córdoba. *(España)*



Boudan del

Bury sculp

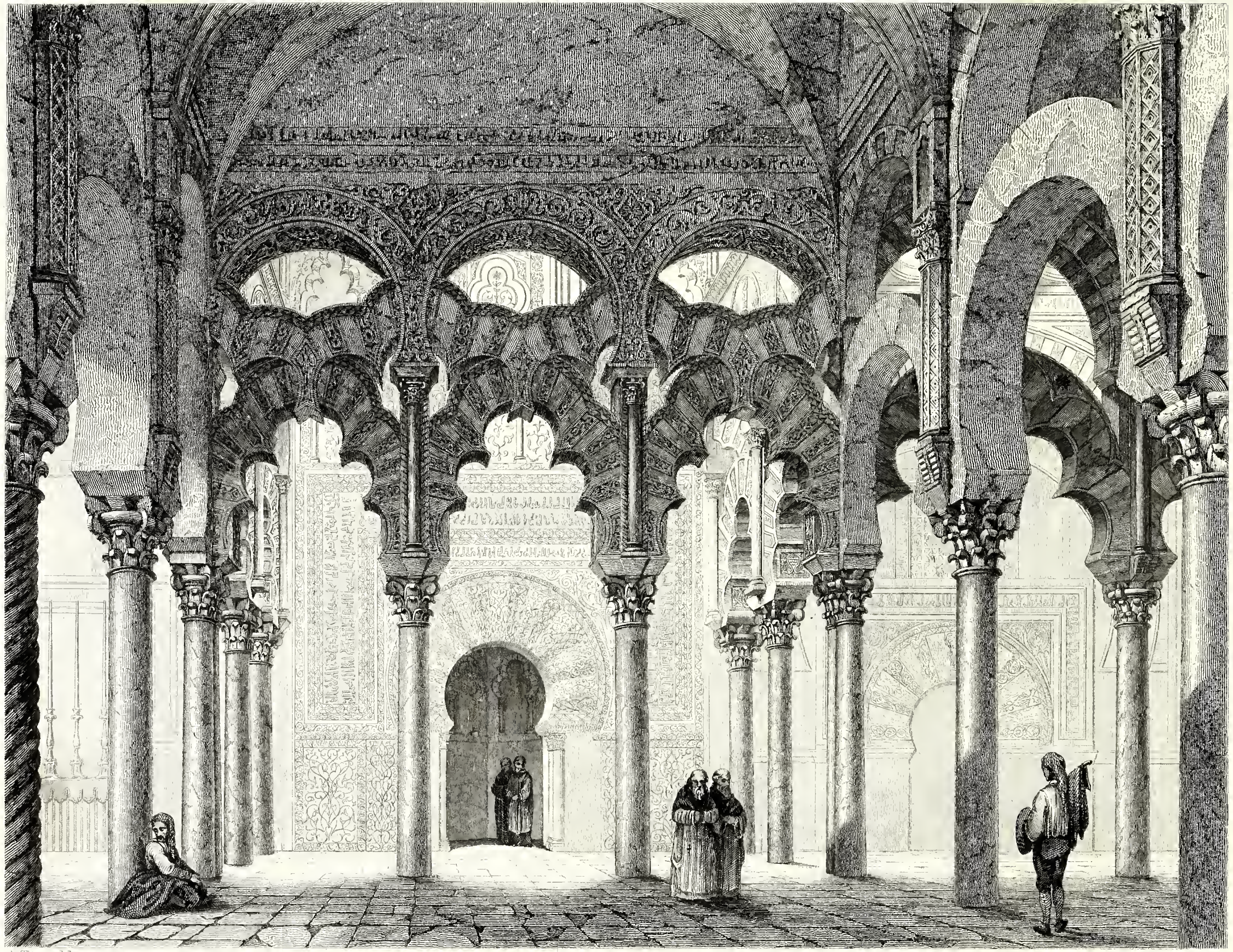
MOSQUÉE DE CORDOUE.

Decoration dans la nef principale.

Mosquée de Cordoue. — MOSQUE OF CORDOVA. — Moschea di Cordova

Hauptschiff — Principal nave — Decorazione della nave principale

Mezquita de Córdoba. *(Decoracion de la Nava principal)*



A. Titeux del.

MOSQUÉE DE CORDOUE

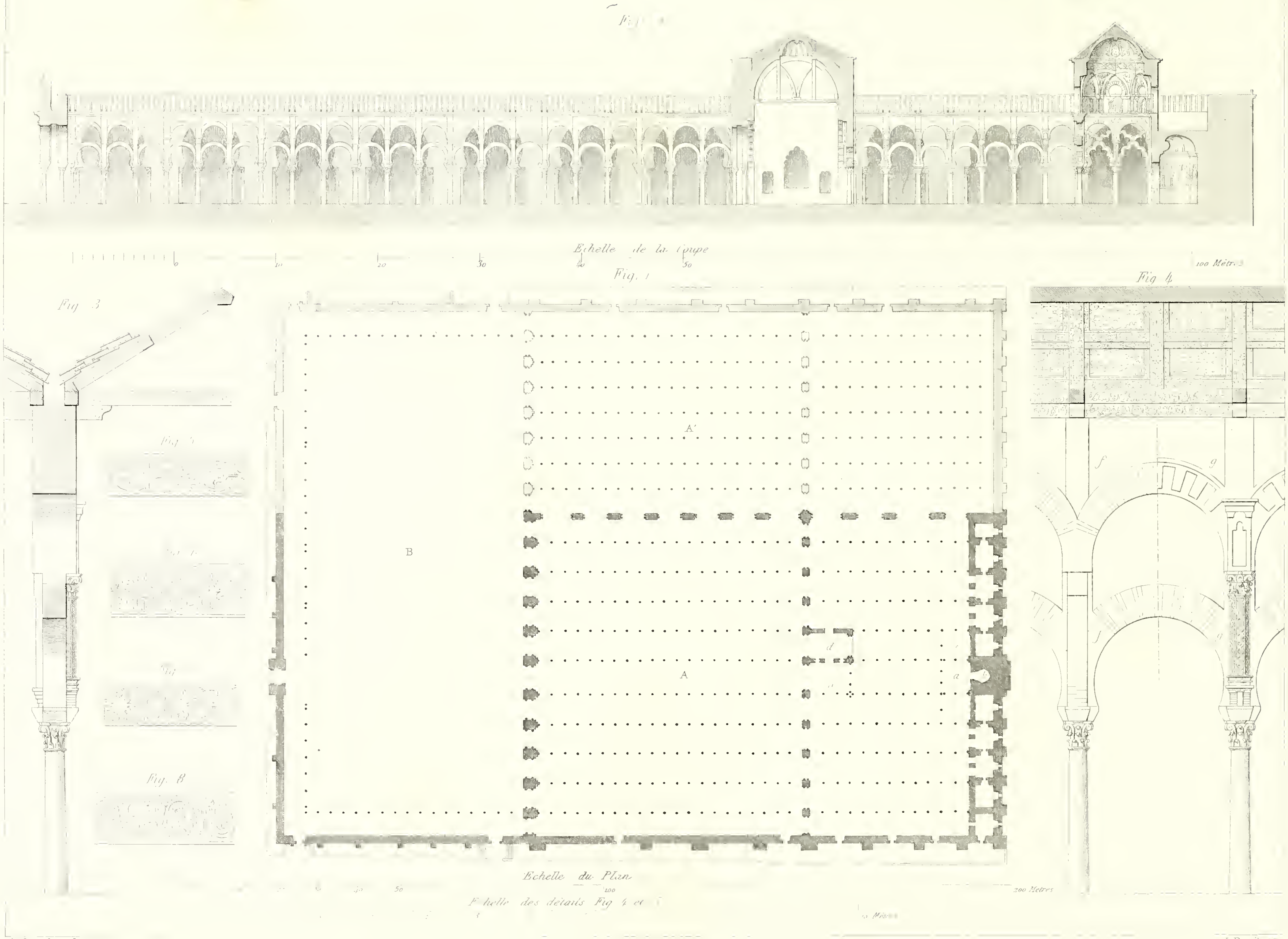
Vue du Mirah

Moschee zu Cordova
Innere Ansicht Blick auf das Sanctuarium

MOSQUE OF CORDOVA
View of the Mirah

Moschea di Cordova
Veduta del Mirah

Mezquita de Cordoba. (Vista del Mirah)



J. Jourdan del. J Bury sc.

MOSQUÉE DE CORDOUE.

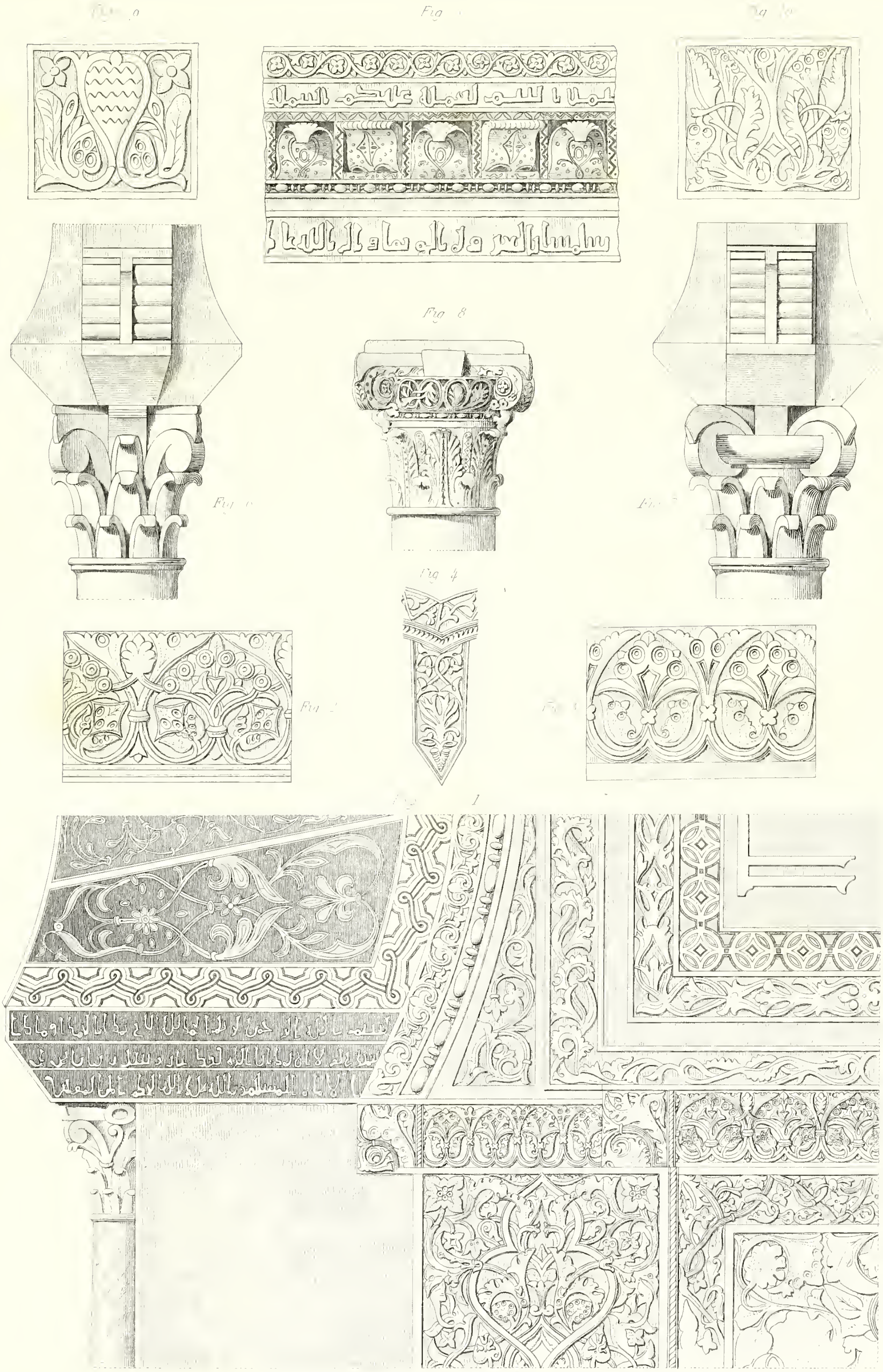
Détails Pl. Iere

MOSQUE OF CORDOVA

Mezquita de Córdoba. (Detalles: lam. 1a)

Moschea di Cordova

Taricolarità Pl. 1.



d'après Mr Girault de Prangey — Niel del. — Bis... sculp.

MOSQUÉE DE CORDOUE.
Details Pl. 2

Moschee Cordova
Details Tafel 2.

MOSQUE OF CORDOVA
Details Pl. 2

Moschea di Cordova
Particolarità Pl. 2

Mezquita de Córdoba. (Detalles lám. 2).

MOSQUÉE D'EBN TOULOUN AU KAIRE.

La ville fondée par Amrou, *Fosthat*, s'était à peine agrandie sous les gouvernements éphémères des nombreux successeurs de ce conquérant de l'Égypte, lorsqu'en 870 (hégire 257), Ahmed ben Touloun, chargé par le khalife de Bagdad de l'administration générale de ce pays, se rendit à peu près indépendant, et établit la dynastie des Toulounides, dont la puissance avait déjà cessé d'exister vingt-deux ans après sa mort.

A l'orient de Fosthat, un plateau élevé s'étendait jusqu'au pied de la montagne de Mokattam; il parut à Ebn Touloun favorable à l'établissement d'une enceinte fortifiée, et bientôt, autour du palais qu'il fit construire en ce lieu, s'élevèrent d'autres palais, que dominait déjà, dès l'année 876 (hégire 263), la grande mosquée qui prit le nom du fondateur de la nouvelle ville.

Les historiens arabes, et Makrizi en particulier, racontent ainsi l'origine du monument élevé par Ebn Touroun, sur le mont Yeckar, qui passait pour sacré, d'après une tradition généralement répandue: « Ahmed vou-
« lut que sa mosquée fût immense, et que trois cents colonnes soutinssent les portiques de l'enceinte; mais,
« sur la représentation qui lui fut faite, qu'un aussi grand nombre de colonnes ne pourrait jamais se trouver
« dans toute l'Égypte, à moins qu'on ne les enlevât aux anciens monuments et aux églises des chrétiens, ce qu'il
« ne permit pas, son architecte s'engagea à construire une mosquée aussi belle qu'Ahmed pouvait la désirer,
« et sans aucune colonne, si ce n'est les deux colonnes de la *Kiblah*.....

« Ahmed voulut aussi que pour la construction de l'édifice on n'employât que la chaux et la brique, sans
« aucuns matériaux combustibles; car je veux, dit-il, que si Fosthat périt un jour par l'eau ou par le feu,
« ma mosquée puisse résister à ces causes de destruction. »

Les mêmes auteurs rapportent, sur l'origine du minaret de la mosquée, une tradition tout empreinte aussi du caractère oriental: une feuille de papier roulée en spirale par Ahmed, aurait déterminé la forme que l'architecte devait donner au minaret.

La *Djâma*, ou, comme on l'appelle dans le dialecte du pays, la *Gâma ben Touloun*, l'un des plus anciens, et encore aujourd'hui l'un des plus nobles monuments du Kaire, occupe une surface carrée d'environ 90 mètres de côté (*Voy. planche de détails, fig.* 1); comme la plupart des mosquées, c'est un cloître environné de portiques à arcades, disposés sur deux rangs sur les trois côtés de l'Est, du Nord et de l'Ouest, et terminé au Sud, côté du sanctuaire et partie principale de l'édifice, par cinq de ces portiques ou nefs A, plus spécialement destinés aux cérémonies religieuses du culte musulman. Bâtie d'un seul jet, comme le remarque M. Coste, l'habile architecte qui l'a récemment décrite et mesurée, réparée par le khalife el Melek el Mansour, l'an 696 de l'hégire, elle a cela de particulier que sa cour est défendue par une double enceinte, et que son minaret B s'élève, non point aux angles de l'édifice, mais au centre même du côté du Nord, et presque en face du *Mihrab;* il est d'abord carré à la base, puis circulaire, et présente à l'extérieur un escalier qui monte jusqu'au sommet. Mais ce qui frappe avant tout en examinant cette mosquée, ce sont les arcades ogives de ses portiques, qui ne sont plus soutenues, comme dans tant d'autres monuments de cette époque, par des colonnes, la plupart du temps, antiques mais par d'énormes piliers en maçonnerie, ayant la forme d'un carré allongé, et flanqués de colonnettes engagées, sur lesquelles repose directement l'archivolte (*Voy. la planche représentant la vue intérieure*). La forme elle-même de l'archivolte n'est pas moins importante ni moins digne d'attention; c'est le premier exemple authentique de l'apparition de l'ogive, dans son développement presque complet; car, dans le surélèvement des arcades, on croit retrouver encore quelque réminiscence de l'arc à plein cintre surhaussé des Byzantins, et de l'arc en fer à cheval. (*Voy.* C, *planche de détails, fig.* 4.)

Pour la première fois, l'architecte arabe ne fait aucun emprunt direct aux ruines des constructions antiques; son système de piliers remplace les colonnes; les chapiteaux des colonnettes D (*planche de détails, fig.* 5), les ornements des frises E (*fig.* 4), des parois et des plafonds des arcs F (*fig.* 5), se reproduisent partout d'une manière uniforme, et si l'on reconnaît encore, dans toute cette décoration, l'influence des traditions de l'art antique dégénéré, il faut lui accorder cependant, cette originalité incontestable, qui fait du monument entier, le type le plus complet de l'architecture arabe ogivale de la première époque.

L'arc à plein cintre outrepassé, ou en fer à cheval, reparaît toutefois encore, comme dans l'ouverture entre le minaret et la mosquée (*Voy. la planche parallèle des Minarets, et* G, *planche de détails, fig.* 2), dans plusieurs fenêtres simples et géminées des étages inférieurs du minaret H; mais ce ne sont là que de rares exceptions, cette forme d'arc semble appartenir plus spécialement au style Arabe d'Espagne.

— STYLE OGIVAL. —

La construction de la mosquée d'Ebn Touloun, comme celle des monuments des premiers temps de l'islamisme, est tout entière en briques, recouvertes d'une couche épaisse d'enduit; à l'intérieur de l'édifice, les ornements, les frises, les moulures, les plafonds des arcs, sont en stuc, de même que les décors de la coupole centrale et de celle du sanctuaire ou *Mihrab*.

Un couronnement de merlons dentelés et découpés à jour, termine la partie supérieure du premier mur d'enceinte (*Voy.* I, *planche de détails, fig.* 3); les parois de cette enceinte sont percées de fenêtres nombreuses, régulièrement espacées L, accompagnées de niches d'une forme particulière K, et fermées par des claires-voies en pierre calcaire, d'un dessin élégant et varié M (*fig.* 3 et 4); tout autour de la cour, au-dessus des portiques règne une frise, large, d'un bel effet, formant une espèce d'entablement, composé de compartiments et de caissons, et servant de balustrade aux toits plats des nefs.

A l'intérieur de la mosquée, les plafonds en bois des nefs et des galeries, la belle inscription en caractères coufiques anciens (*Voy.* N, *planche de détails, fig.* 4), qui se continue sur tout le périmètre de l'édifice au-dessus des arcades, la *Maksourah*, sa coupole en briques se rattachant aux murailles par des pendentifs en bois; le *Mimbar* en noyer, à compartiments richement incrustés d'ivoire, et d'un style bien postérieur à celui de l'édifice, attirent particulièrement l'attention; le Mihrab est orné de précieuses colonnes (*Voyez la planche de détails, fig.* 6) et d'inscriptions de tout genre; l'une d'elles, extrêmement importante, fut découverte sous une couche épaisse d'enduit, et relevée par M. Marcel, membre de la commission d'Égypte; elle fixe l'inauguration de la mosquée de Touloun, ou plutôt d'Ebn Touloun, à l'année 265 de l'hégire (J. C. 878).

Ainsi qu'on a pu le voir, le monument entier rappelle par son plan la grande mosquée d'Amrou, premier édifice religieux du Kaire, celle d'Alacksa, fondée par Omar à Jérusalem, et celle non moins célèbre de Cordoue, élevée à la fin du VIII^e^ siècle par les Arabes d'Espagne. C'est toujours là l'imitation de la basilique chrétienne des premiers siècles, qui empruntait elle-même une partie de sa disposition à la basilique antique; on retrouve, comme nous l'avons dit ailleurs, dans la mosquée arabe, la tribune ou apside (*Voy. a, planche de détails, fig.* 1^re^), le sanctuaire *b*, la chaire *c*, mais surtout l'atrium complet et sans modification, avec ses galeries environnantes, et sa fontaine ou bassin central, servant aux purifications.

La planche d'intérieur et celle de détails, qui accompagnent cette notice sont empruntées au bel ouvrage de M. P. Coste, *Architecture arabe du Kaire*.

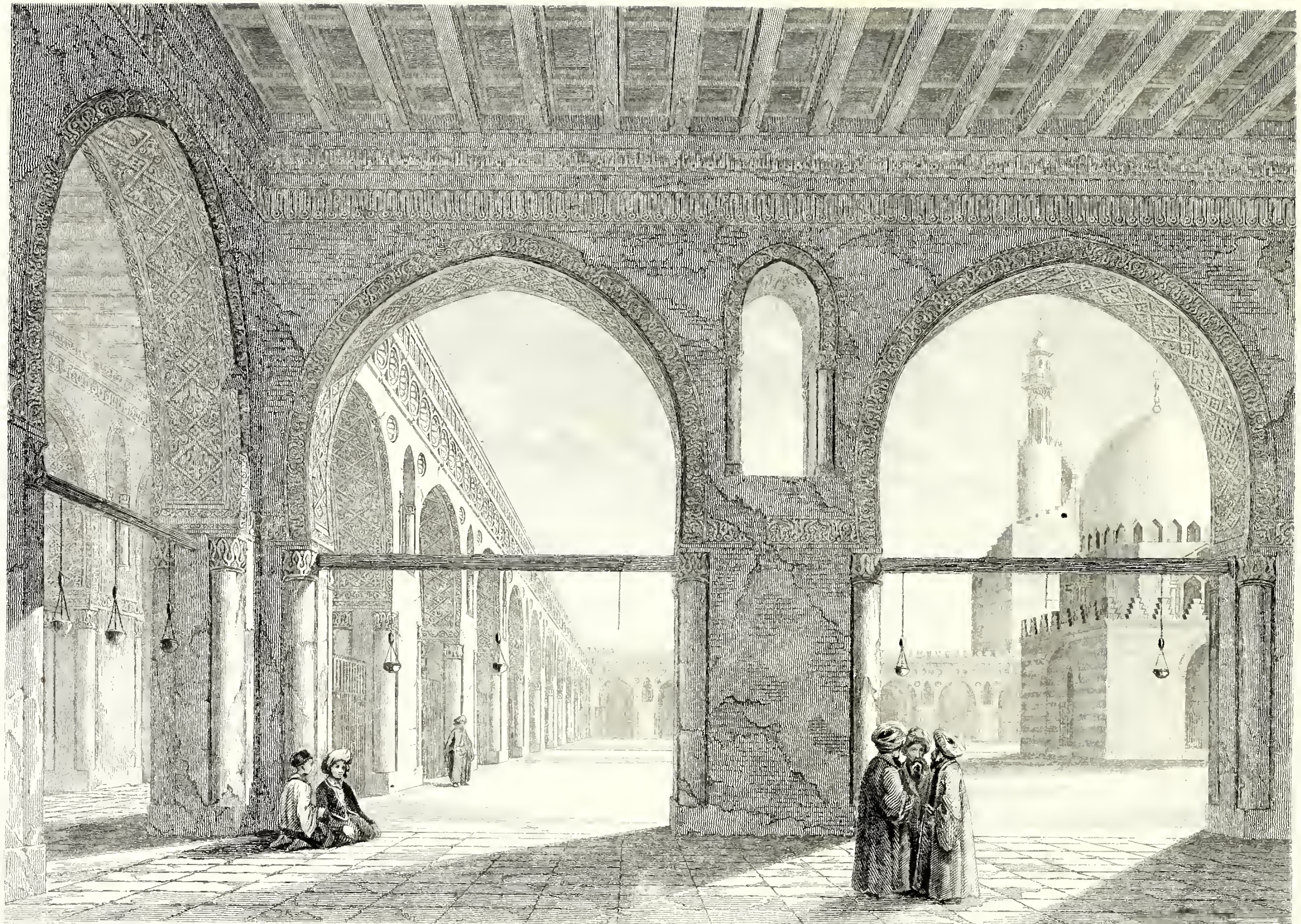
BIBLIOGRAPHIE.

1° Makrizi, Description de l'Egypte, manuscrit arabe, ancien fonds, N° 676 et suivants de la Bibliothèque royale de Paris.

2° Description de l'Égypte, *État moderne*, tome 1^er^, *Mémoire sur la Mosquée de Touloun* par M. Marcel. — La 1^re^ partie seulement de ce mémoire a été imprimée dans le grand ouvrage de la commission d'Égypte, et c'est à la bienveillance de l'auteur que nous devons la communication de la seconde, malheureusement inédite. *Idem*, tome II, 2^e^ *partie*, Description abrégée de la ville et de la citadelle du Kaire, suivie de l'explication du plan de cette ville et de ses environs, et contenant des renseignements sur sa distribution, ses monuments, sa population, son commerce et son industrie; par M. Jomard.

3° Architecture arabe du Kaire par M. P. Coste; Paris, 1839, 1 vol. in-folio, 70 planches avec texte historique et descriptif.

4° *Hay's illustrations of Kairo; London*, 1840, 1 vol. in-folio 30 planches lithographiées, avec texte.



Figures M.P. Coste — J. Bury del. et sculp.

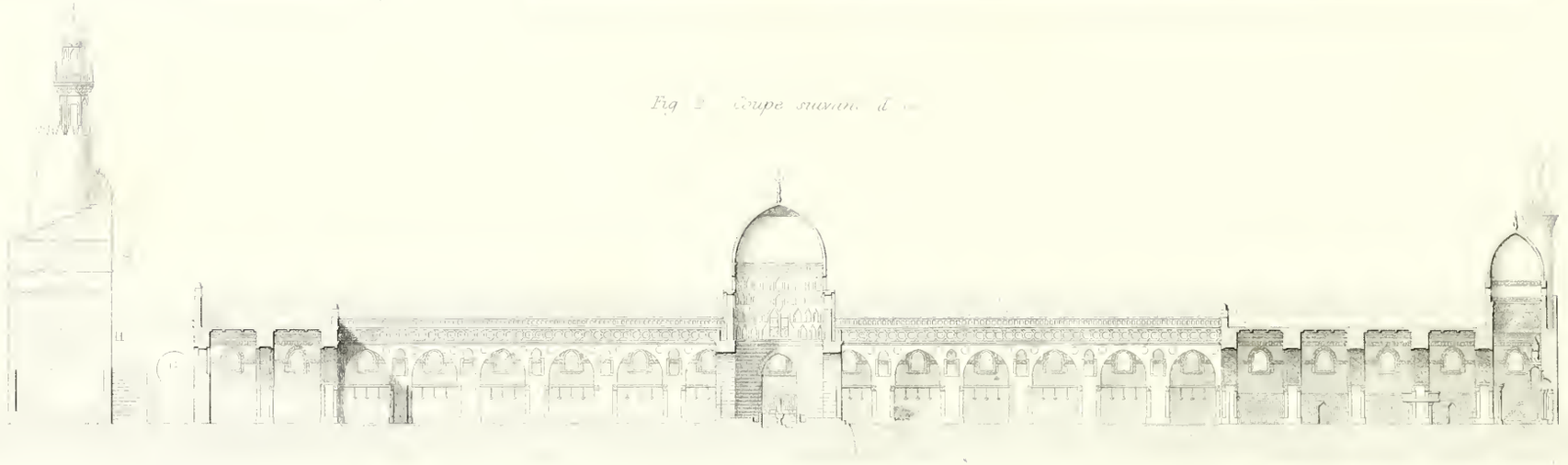
MOSQUÉE D'EBN TOULOUN AU KAIRE.
Egypte

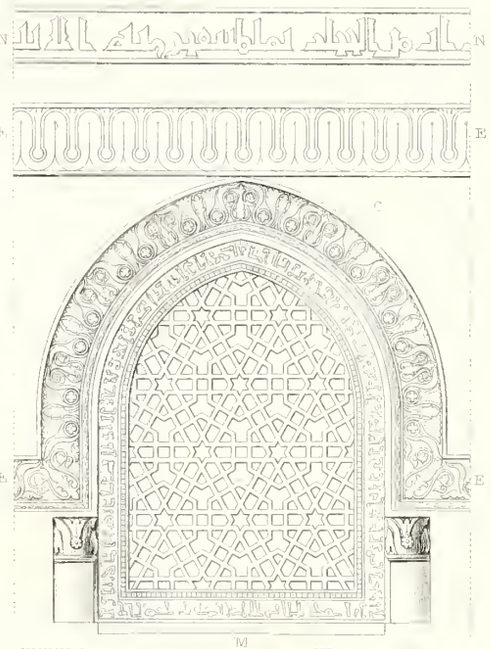
Moschee des Ebn Tulun zu Kairo
Egypten

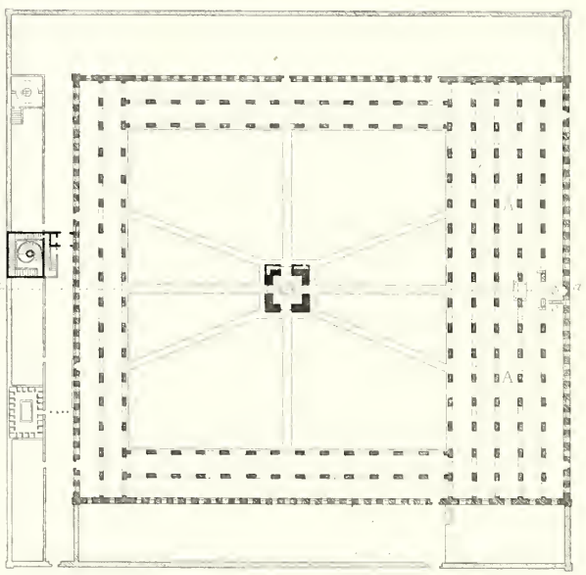
MOSQUE OF EBN-TOULOUN AT CAIRO
Egypt

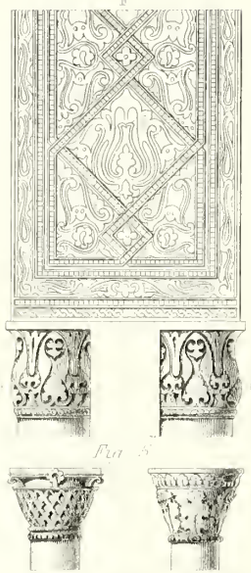
Moschea d'Ebn Tulun al Cairo
Egitto

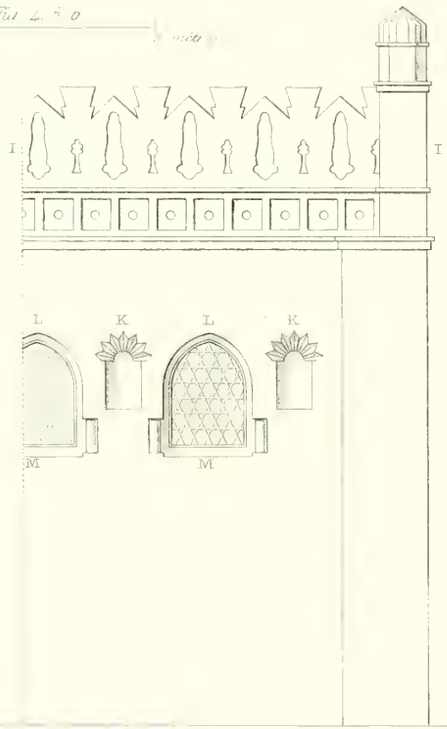
Mezquita de Ebn Tulun en el Kairo. (Egipto.)











MOSQUÉE D'EBN TOULOUN.

Details

MOSQUE OF EBN-TOULOUN

Mezquita de Ebn Tulun en el Kairo (Detalles)

MOSQUÉE D'HASSAN AU KAIRE.

Nous ne saurions donner de spécimen mieux choisi de l'architecture arabe que la mosquée d'Hassan ; bâtie au temps de l'apogée de cet art remarquable, elle semble le résumer tout entier, et peut par conséquent mieux que tout autre nous le faire connaître : c'est d'ailleurs l'un des plus grands et des plus beaux édifices de l'Orient. Commencée en 757 de l'hégire (1356 de notre ère) par le sultan Hassan (*Melec-el-Naser Abou-l-Maali-Hasan ben-Mohammed-ben-Kalaoun*), sa construction dura trois années jour pour jour ; elle coûta une somme énorme, que Makrisi évalue à près de mille mitqâls d'or (environ 15,000 fr.) par jour : c'est à la persévérance et à la louable ambition de son sultan que le Kaire doit de posséder un aussi bel édifice.

Située en face de la citadelle, dont elle est séparée par la place *el-Roumeyleh*, la mosquée d'Hassan, dont la longueur totale est d'environ 150 mètres, affecte la forme d'une croix grecque, au centre de laquelle se trouve une grande cour carrée. La porte principale A, ouverte sur la rue nommée *Souq-el-Selah*, donne entrée à un grand vestibule B, au fond duquel est une niche C, contenant un siége ou divan, sur lequel Hassan s'asseyait lorsqu'il donnait ses audiences publiques ; des galeries ou passages D conduisent dans l'intérieur. Trois des grandes salles, celles marquées E sur notre plan, servent aux prières ; la quatrième, ou sanctuaire F, plus grande encore, était spécialement réservée au souverain ; c'est là qu'il accomplissait ses actes religieux devant la niche demi-circulaire et ornée de colonnes qui est située au fond ; auprès est une chaire G, de laquelle il prêchait ou proclamait des édits. Le seuil en porphyre de cette grande nef, ainsi que les colonnes de la niche, sont considérées comme ayant des vertus talismaniques et sont encore l'objet de certaines pratiques superstitieuses. Deux larges portes, percées dans le mur du fond du sanctuaire, à droite et à gauche de la niche dont nous venons de parler, donnent entrée dans la salle du tombeau H, au centre de laquelle se trouve le monument funéraire d'Hassan marqué I sur notre plan. Le milieu de la grande cour K, qui a 35 mètres de long sur 32 de large, est occupé par un bassin L pour les ablutions, auprès duquel est une fontaine avec un réservoir M ; la décoration de ce bassin est d'une composition peu commune ; une sphère de 8 mètres de diamètre, surmontée d'un croissant, peinte en bleu et supportée par des colonnes, représente le monde ; autour d'elle, sur une large zone, on lit une inscription arabe en lettres d'or. Aux quatre angles de cette cour sont des portes N, qui conduisent à des latrines O et aux logements des scheyks P desservant la mosquée. Les salles R, situées près de l'entrée, servent à divers usages, et principalement de dépôt pour les huiles des lampes. Un certain nombre de petites cours S donnent de l'air et du jour dans les corridors et les constructions accessoires annexées aux salles principales.

Les grandes salles sont couvertes de voûtes très-élevées ; celle du sanctuaire a 21 mètres dans œuvre, et 28 de hauteur sous clef ; la coupole de la salle du tombeau, soutenue par d'élégants pendentifs, est d'un fort beau caractère et a 21 mètres de diamètre sur 55 de haut ; elle repose sur une haute muraille couronnée d'une belle corniche. La façade extérieure de la mosquée présente de ce côté l'aspect le plus grandiose ; à droite et à gauche de la coupole et sur les angles de l'édifice, s'élèvent deux minarets T, assis sur de solides fondations : celui du sud, composé de trois étages de galeries, n'a pas moins de 80 mètres d'élévation. Tout l'édifice est couronné extérieurement par une forte corniche en encorbellement, formée par des espèces de petites niches circulaires ou triangulaires d'un fort bel effet, et au-dessus règne un ornement en pierre découpée imitant des fleurs de lis.

La construction de cette mosquée est en pierre appareillée régulièrement et alternativement blanche et peinte en rouge ; lorsqu'on en examine le plan, on remarque d'abord la solidité des points d'appui qui, en certains endroits, ont jusqu'à 8 mètres d'épaisseur. L'application de l'arc aigu ou ogive, comme principe générateur des arcades et des voûtes, était un autre gage de stabilité, dont l'emploi fut, en Orient, l'un des caractères distinctifs de l'architecture purement arabe.

La décoration extérieure, d'un très-bon style, contraste quelque peu avec la simplicité de l'intérieur, dont le caractère peu commun présente un aspect très-original ; la porte d'entrée, surtout, est remarquable par sa grandeur, par la variété et la richesse de ses ornements, par l'inscription et la corniche dont elle est surmontée. Toutes les salles sont pavées en dalles de pierre ; la cour seule présente un pavement en marbres, disposés par compartiments ; la même matière a encore été employée dans la décoration de la salle du tombeau et dans celle du sanctuaire, où l'on voit en outre une grande inscription en caractères coufiques tracés au milieu de fleurs et d'ornements dont la variété égale la magnificence ; en plusieurs endroits, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'édifice, on remarque de semblables inscriptions peintes en bleu d'outremer, en vert, en rouge ou en or, et qui toutes reproduisent des passages ou versets du Koran. De très-nombreuses lampes en bronze appendues aux voûtes se font aussi remarquer par leur ingénieuse combinaison.

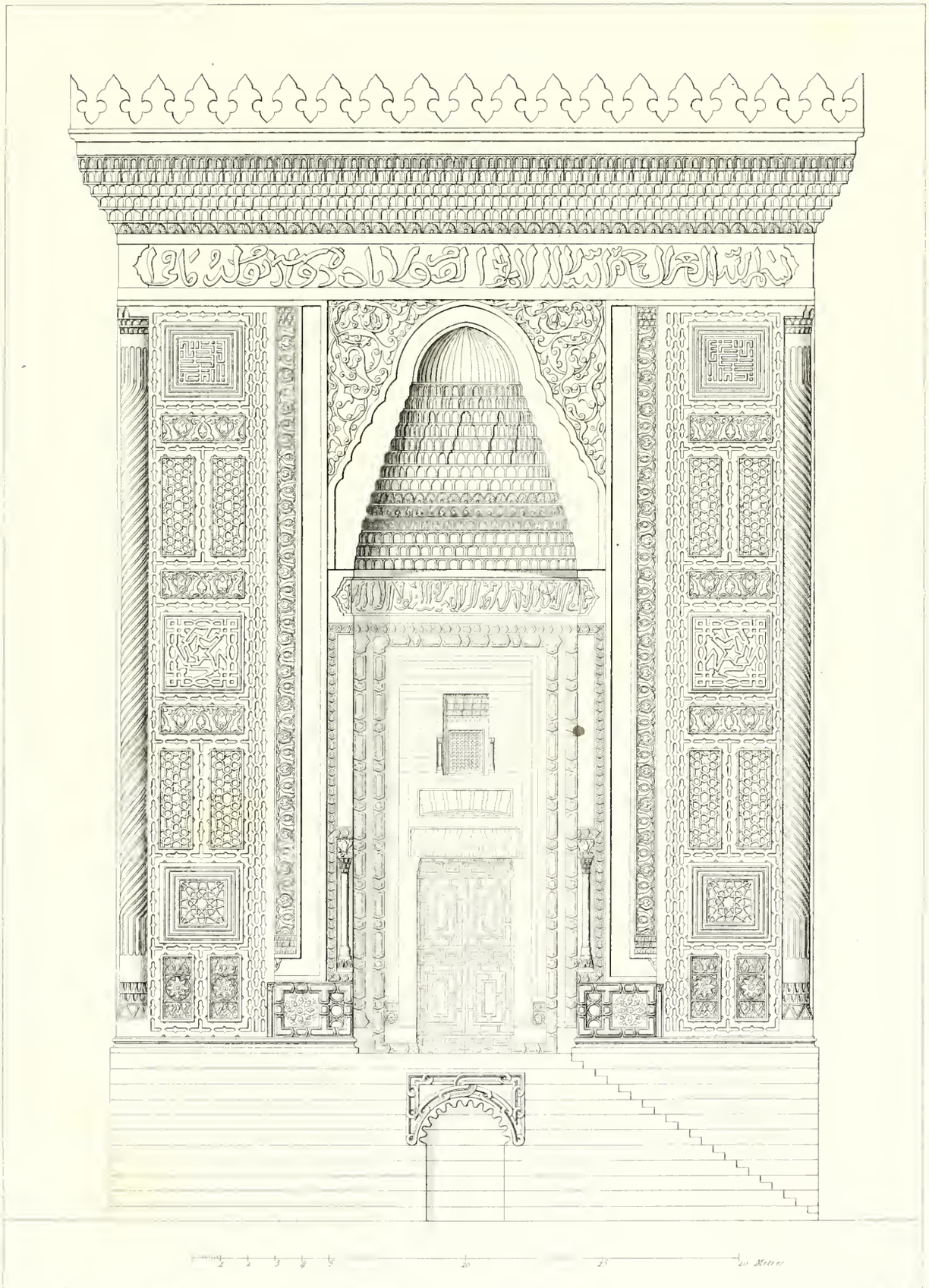
— STYLE OGIVAL DE L'ORIENT. —

Pour bien juger le mérite du monument dont nous venons d'esquisser la description, il faut, par la pensée, se reporter à l'époque où il fut construit et se placer au point de vue de l'art et des usages religieux dont il est l'expression; la symétrie et l'harmonie de son plan, abstraction faite des irrégularités motivées par la direction et l'emplacement des rues, la commodité de sa distribution, les belles proportions de ses salles, le bon style de sa décoration, dénotent la meilleure époque de cette architecture musulmane qui a produit de si remarquables édifices : certaines parties sont littéralement couvertes de ces ornements riches et variés, mais d'un goût exquis, que les Arabes seuls savaient composer.

— BIBLIOGRAPHIE. —

1° Description de l'Égypte publiée par le Gouvernement. Paris, Panckoucke. Texte in-4°, et Atlas in-fol.

2° Coste (P.). Architecture arabe. In-fol. Paris, 1837.



d'après P. Coste | Bury et Jourdan del | Bur...

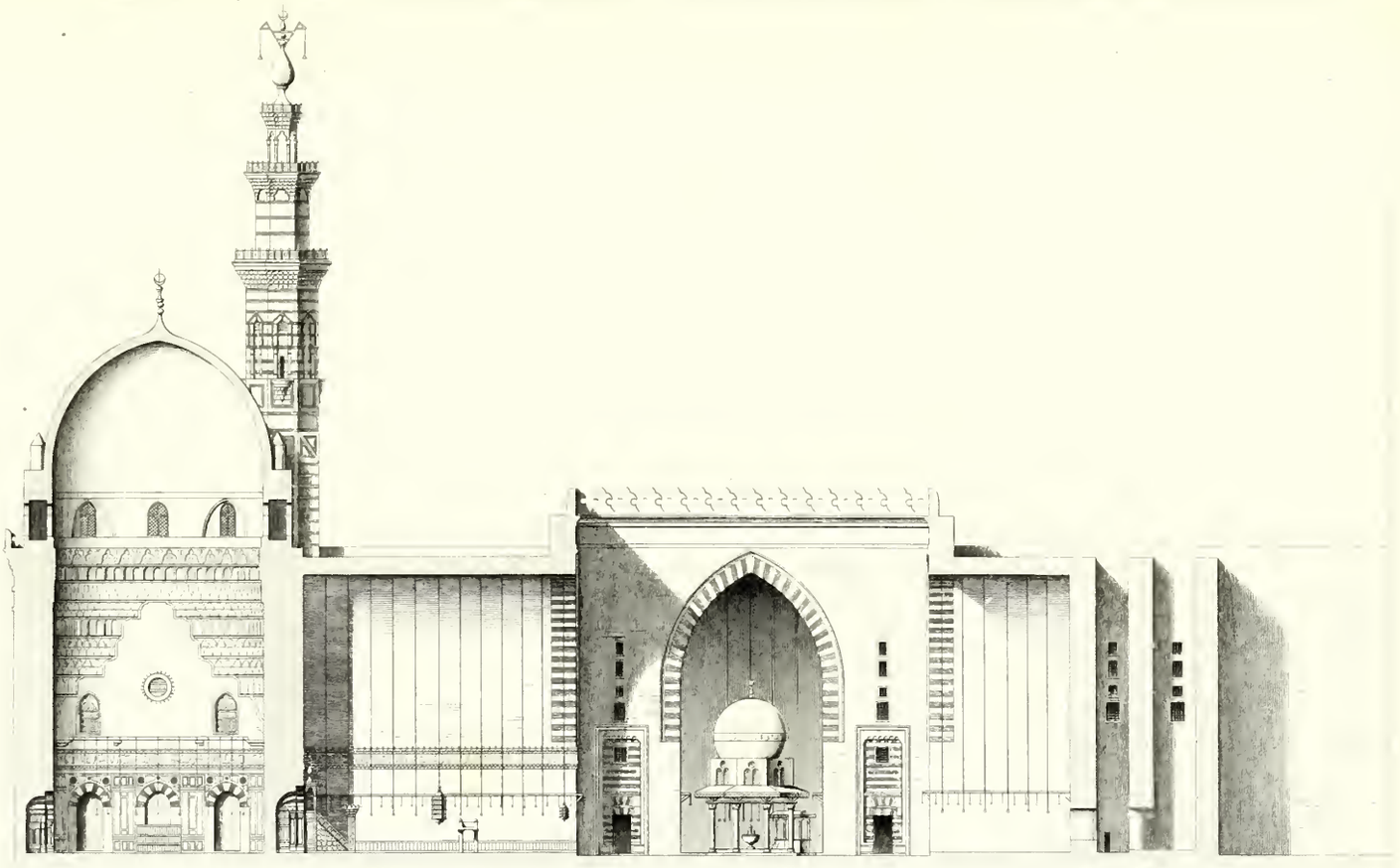
MOSQUÉE HASSAN AU KAIRE.

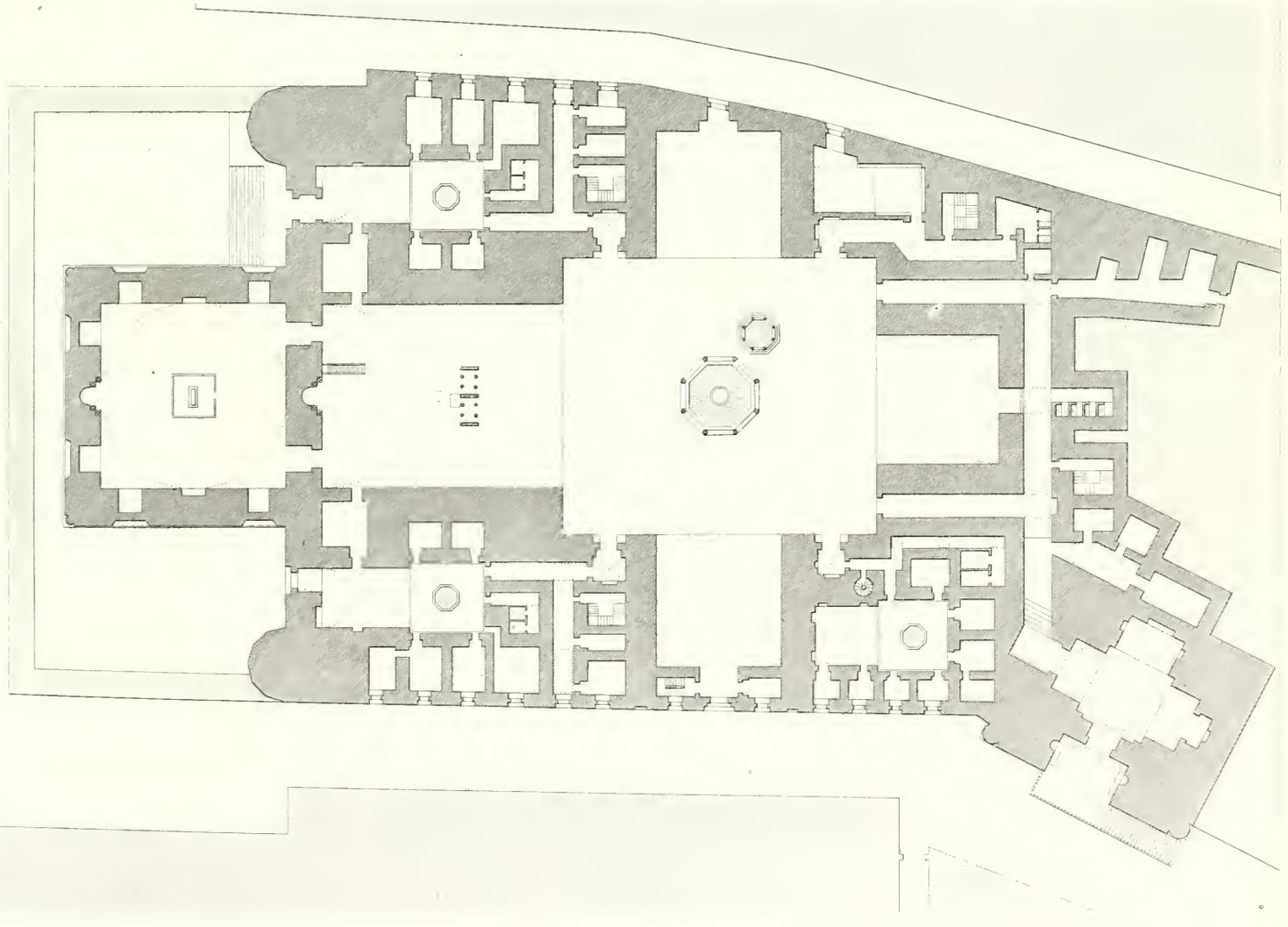
Elévation de la Porte.

Moschee Hassan zu Kairo | MOSQUE OF HASSAN AT CAIRO | *Moschea Hassan al Cairo*

Aufrisz der Thüre | Elevation of the Doorway | Elevazione della Porta

Monuments Anciens et Modernes — **Mezquita de Hasan en el Kairo.** — *Par Jules Gailhabaud*





Ancienne del

MOSQUÉE D'HASSAN, AU CAIRE

Plan et Coupe

HASSAN'S MOSQUE CAIRO

Plan and Section

Mezquita de Hasan en el Cairo *Plano y Perfil*

Mosquée des Hassan au Caire

Plan et Riss

Anciens et Modernes

Hassan du Caire

MOSQUÉE D'EL MOYED AU KAIRE.

Lors de la défaite des Mamelouks par l'émir Mentach, le sultan Abou el Nasr Cheykh Mahmoudy, surnommé Melek el Moyed,[1] fut jeté en prison, et bientôt après, vainqueur à son tour, il faisait construire, en 1415 (hégire 818), sur le lieu même qui avait été le théâtre de ses souffrances, la belle mosquée qui porte encore aujourd'hui son nom.

Placée près du grand bazar el Soukaryéh, dont les deux tours demi-circulaires de l'entrée, portent chacune un minaret (*Voy. A sur le plan*), la mosquée el Moyed présente un plan carré d'environ 98 mètres de côté. Dans sa disposition générale, elle rappelle complétement les mosquées d'Amrou et de Touloun : car c'est toujours une cour quadrangulaire, environnée, sur ses trois côtés, de portiques à arcades ogivales disposés sur deux rangs, et qui, du côté Sud, communique avec la mosquée proprement dite, composée de trois nefs principales, où l'on trouve le sanctuaire, le *Mihrab* B, le *Mimbar* C, et en face, la tribune du *Khatib* D, à droite et à gauche de laquelle sont placés les pupitres E pour la lecture du Koran. Aux extrémités de ces nefs, on remarque à l'Ouest les tombeaux de la famille du sultan el Moyed F; à l'Est, celui du sultan lui-même G, la belle porte d'entrée de la mosquée par le bazar Soukaryéh H, les vestibules et passages par lesquels on se rend aux écoles et sur les combles de l'édifice J. Du côté du Nord, un grand passage découvert, espèce de *Narthex,* sert de vestibule et d'entrée K; à son extrémité Ouest, se trouve la cour des latrines, accompagnement obligé de toute grande mosquée L. De ce vestibule aussi, on communique avec un bain public voisin M, charmante construction, dont le plan est ingénieusement combiné. Le centre de la cour est toujours occupé par une fontaine jaillissante au milieu d'un bassin, mais qui n'est point ici, comme dans les mosquées de Touloun et d'Hassan, surmontée d'une coupole.

La porte de l'angle Sud-Est, ouvrant sur la rue qui conduit au bazar Soukaryéh, est un des plus magnifiques spécimens d'architecture arabe au XV^e^ siècle; l'arcade trilobée qui termine sa façade, à l'extrémité supérieure, est d'une rare élégance, et les tympans de chaque côté, d'une grande richesse de dessin. Mais la décoration de l'intérieur de l'arcade surpasse encore ce luxe d'ornements; la demi-coupole en pierre, dont l'appareil offre des lignes gracieuses, se rattache à la partie inférieure par une suite de ces petites niches ou pendentifs multiples, superposés en encorbellement, et qui forment un des caractères principaux de l'architecture des Arabes. La porte d'entrée de la Mosquée est carrée, entourée de frises et d'inscriptions; de la rue Soukaryéh, on monte à la terrasse richement pavée qui la précède, par une suite d'escaliers. La coupole surélevée du tombeau du sultan el Moyed, et qu'on aperçoit de ce côté, présente à l'extérieur une riche combinaison de lignes disposées en bâtons rompus ou chevrons, et du meilleur effet; elle est percée de nombreuses petites fenêtres qui éclairent l'intérieur, comme les anciennes coupoles byzantines, qui d'abord servirent de modèle aux constructeurs arabes.

Vues de la cour, les galeries et les nefs présentent un magnifique coup d'œil: l'appareil des parois et des arcs, composé d'assises et de voussoirs alternativement blancs et rouges, la forme particulière et très surhaussée des arcades ogivales, qui se ferment légèrement à leur naissance, et reposent en encorbellement sur les dés ou impostes allongées qui surmontent les chapiteaux, les fenêtres plein-cintre à l'intérieur, mais décorées de niches et de colonnes qui en modifient la forme à l'extérieur, les merlons élégamment découpés qui servent de balustrade autour de la cour, forment un ensemble de décoration d'une grande variété, et surtout d'une richesse que présentent bien peu de monuments.

Les colonnes ne sont pas non plus les objets les moins intéressants de la mosquée, elles sont empruntées aux monuments antiques; mais l'architecte apprend enfin à les employer avec un sentiment plus complet de leurs proportions et de leurs formes; les fûts étant inégaux, ce manque d'unité est dissimulé par l'exhaussement du socle; partout les chapiteaux sont plus en rapport qu'ils n'avaient été jusqu'alors, avec les fûts qu'ils surmontent, et l'art arabe, au Kaire du moins, ne semble pas s'être élevé plus haut.

A l'intérieur du monument, on remarque les plafonds en bois, enrichis d'admirables compartiments, de caissons, de rosaces, d'entrelacs, de dessins de tous genres, toujours peints ou dorés; la frise qui les accompagne n'est plus cette fois comme à Touloun, une inscription continue en caractères coufiques, elle se compose de médaillons isolés, alternant avec des compartiments allongés qui renferment une inscription en écriture arabe neskhi ou cursive.

Mais la nef centrale du sanctuaire surpasse toutes les autres par la magnificence de sa décoration: son pla-

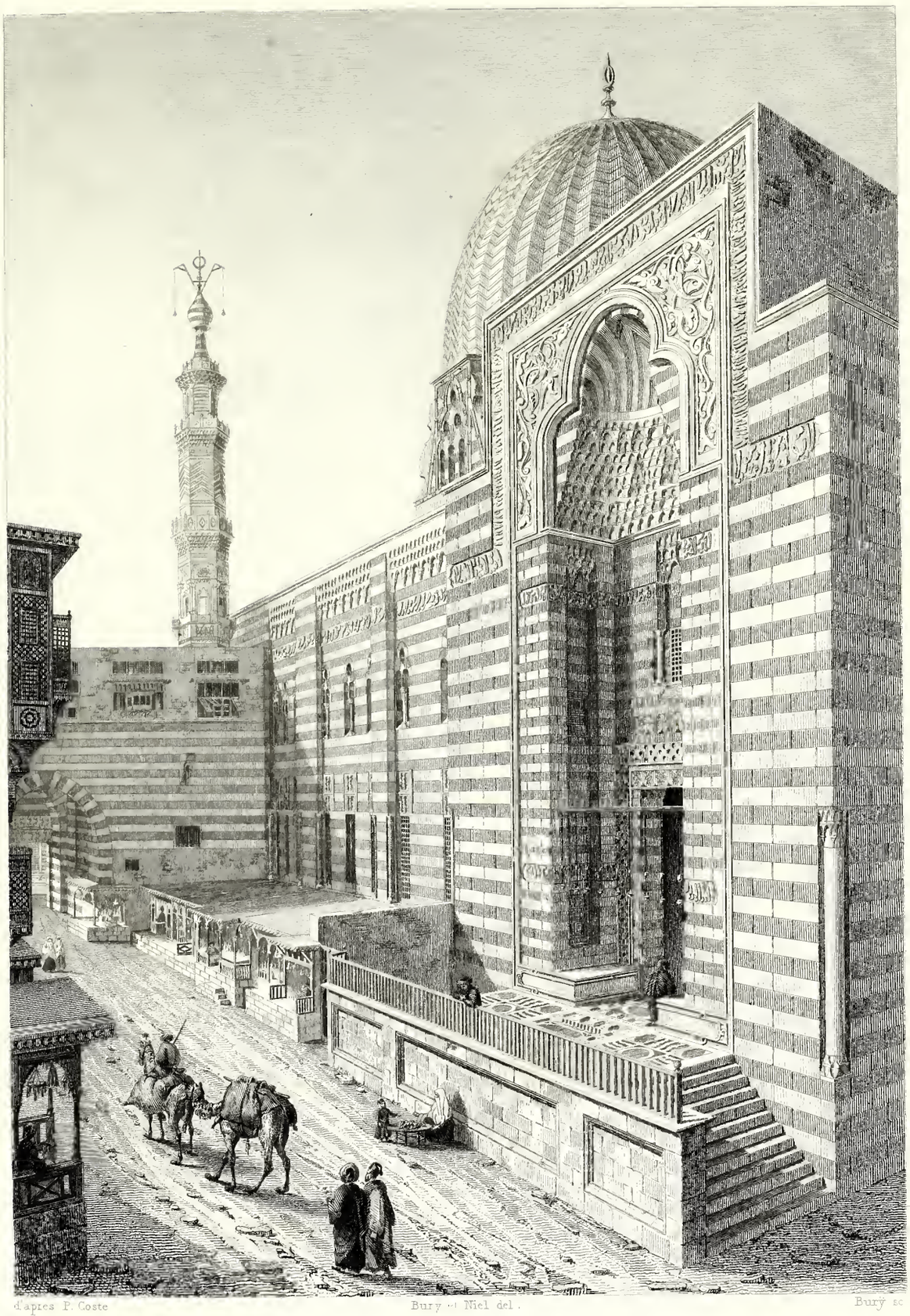
fond est chargé d'ornements et d'inscriptions; quant à la *Maksoura* ou sanctuaire, qui comprend le *Mihrab*, les deux grandes niches latérales et le *Mimbar*, la profusion des marbres de toutes couleurs, découpés en compartiments de toutes formes, l'extrême variété des dessins, l'appareil capricieux et recherché des voussoirs des arcs, l'opposition habilement entendue des couleurs, des ornements et des marbres, assurent à cette partie de la mosquée une prééminence évidemment incontestable.

Le *Mihrab* en particulier résume toutes les beautés de l'ensemble; on y retrouve la disposition en chevrons que nous avons déjà remarquée à la coupole du tombeau d'el Moyed, les voussoirs alternés de diverses couleurs, dont les joints présentent les lignes les plus bizarres, sinueuses, à crochets ou redents, à angles compliqués saillants et rentrants, combinaisons qui, au moins en apparence, présentent une assez grande solidité. Les parois sont chargées d'ornements de la plus grande délicatesse, et d'incrustations de marbres précieux qui se prêtent à tous les caprices du décorateur. Des inscriptions en caractères neskhy, répandues partout, donnent un grand intérêt à toute cette partie de la mosquée.

Les deux minarets, à l'angle Sud-Ouest, s'élèvent à la hauteur d'environ 61 mètres; ils sont, avec ceux des mosquées d'el Azhar et de Kaïd Bey, les plus parfaits du Kaire. On y trouve employés avec un goût exquis, la plus grande partie des ornements que nous avons décrits.

BIBLIOGRAPHIE.

1° Makrizi, *Description de l'Égypte*, manuscrit arabe, ancien fonds N° 676 et suivants de la Bibliothèque royale de Paris.
2° Description de l'Égypte, *état moderne*, tome II, 2e partie; Description abrégée de la ville du Kaire, etc., par Jomard.
3° Architecture arabe du Kaire par M. P. Coste; Paris, 1839, 1 vol in-folio, planches.



d'après P. Coste — Bury et Niel del. — Bury sc

MOSQUÉE EL-MOYED, AU KAIRE.

Porte Principale

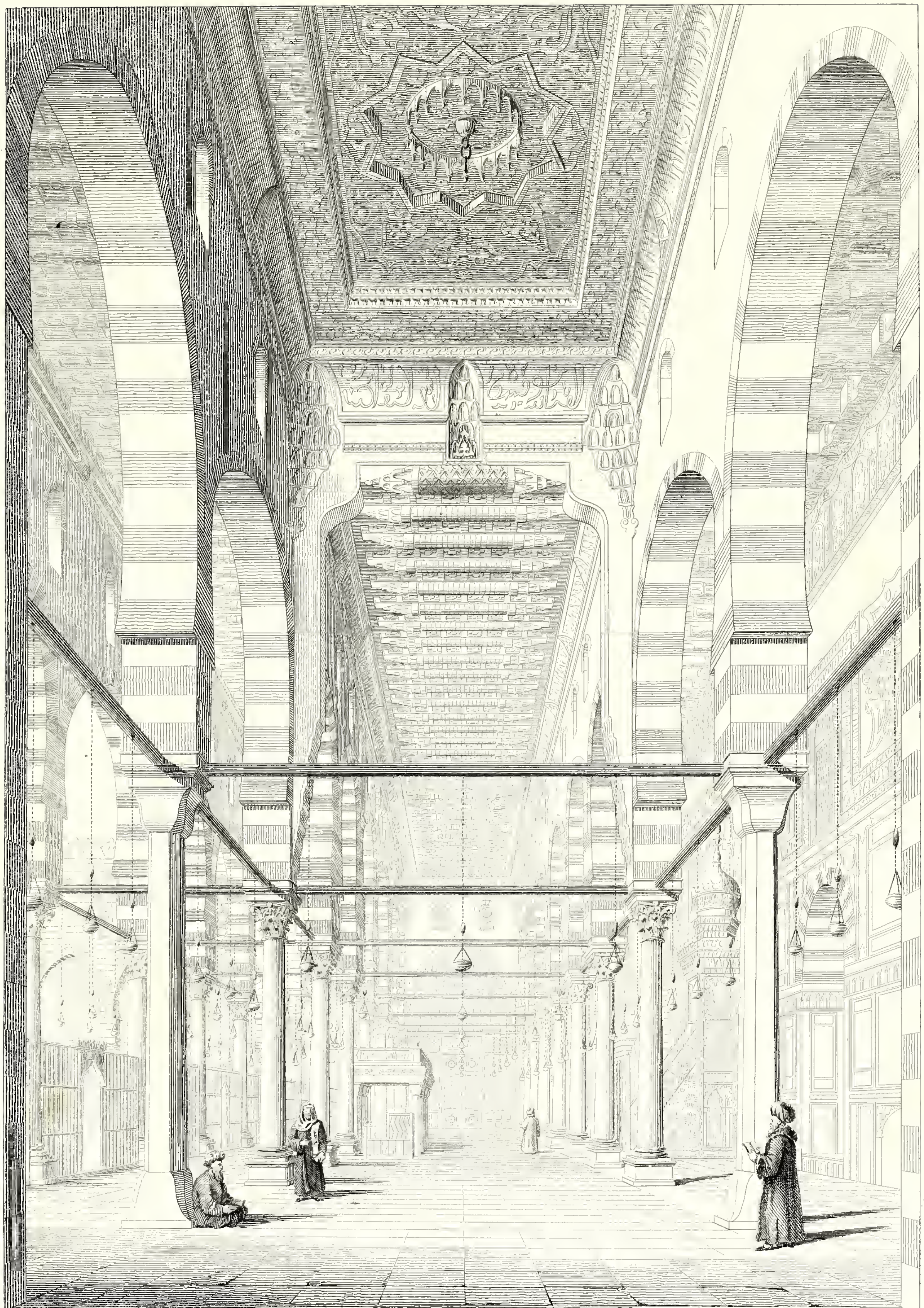
Moschee El Moyed zu Kairo — MOSQUE DE AL MOWAYED AU CAIRO. — *Moschea El Moyed al Cairo*

Haupt-Eingang — Principal Door — Porta Principale

Monuments Anciens et Modernes.

Mezquita El-Moyed en el Kairo.

Par Jules

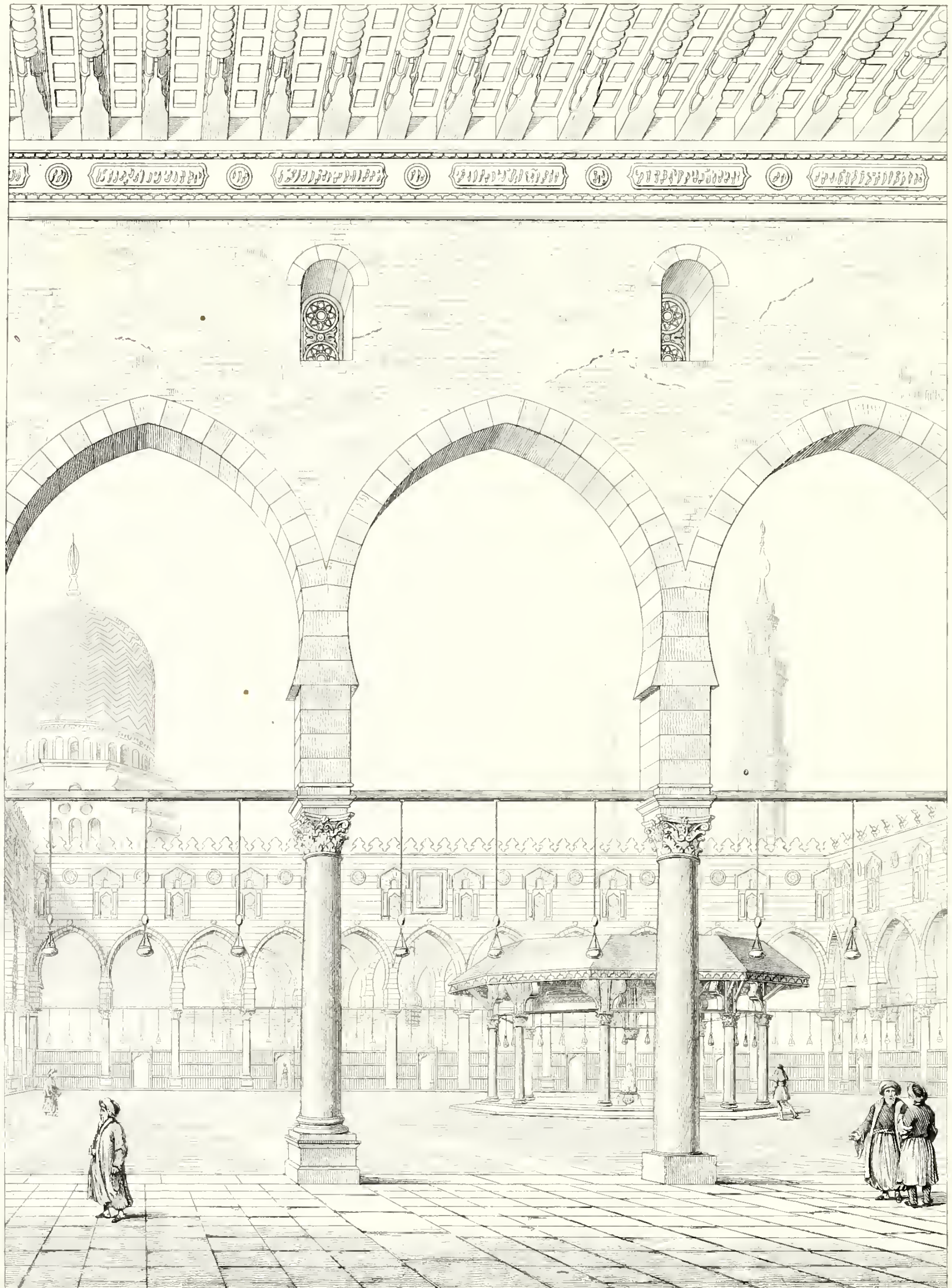


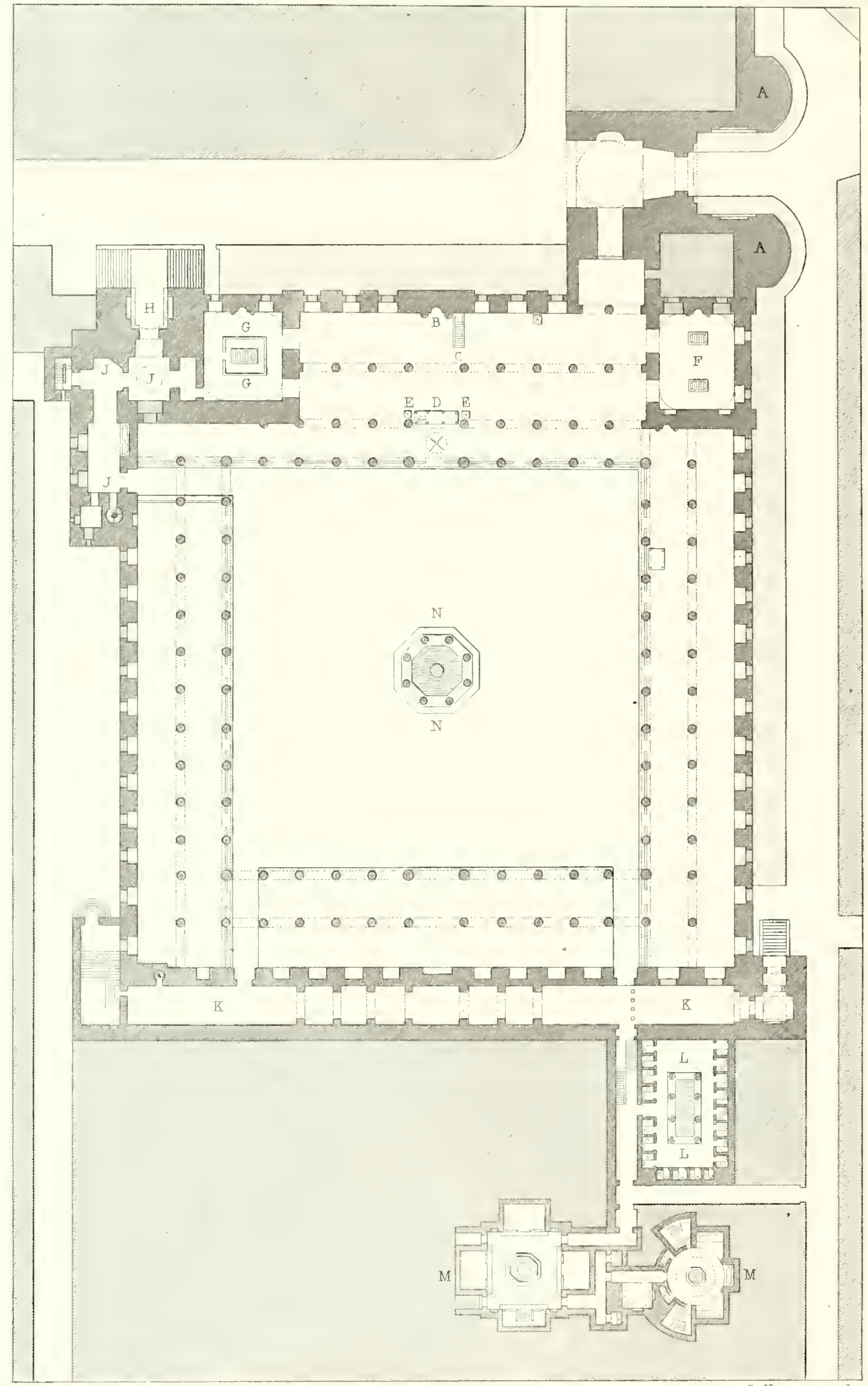
J. Jourdan del. J. Bury direx[t] Hibon sc.

MOSQUÉE D'EL MOYED AU KAIRE.

Vue du Sanctuaire

Mezquita del Moved en el Kairo. *(Vista del Santuaria)*





Pascal Coste del. — C. Huguet sculp.

Moschee El Moyed zu Kairo
Aegypten

MOSQUÉE D'EL MOYED AU KAIRE.
Égypte

MOSQUE OF AL MOWAIYAD AT KAIRO

Mezquita del Moyed en el Kairo. (*Egipto — Detalles*)

Moschea d'El Moyed al Cairo
Egitto

Monuments Anciens et Modernes — *J. Gailhabaud*

L'ALHAMBRA A GRENADE.

L'Alhambra, l'un des plus beaux monuments dont la domination mauresque ait doté le midi de l'Espagne, a été élevé à l'époque où, les conquêtes des princes catholiques ayant resserré les limites de la domination étrangère, la ville de Grenade put s'émanciper de la suprématie de Cordoue et devenir la capitale d'un royaume particulier où ne tardèrent pas à fleurir les arts et les sciences. Fondé par Muhamad-ben-Alhamar, ce palais était presque achevé en 1273, époque de la mort de ce prince; mais ce furent ses successeurs, et particulièrement Jusef Abul-Hagiag, qui lui donnèrent la magnificence tout orientale dont sont encore revêtues la plupart de ses salles, et il est présumable, d'après l'inscription de la porte dite du Jugement, que ce ne fut que vers 1348 qu'il atteignit cette dernière perfection. Lorsque les conquêtes de Ferdinand et d'Isabelle eurent anéanti la puissance arabe à Grenade, c'est-à-dire en 1492, l'Alhambra commença à perdre une partie de sa splendeur et reçut dans quelques-unes de ses parties des changements qui devaient l'approprier à la résidence que se proposaient d'y faire passagèrement les souverains légitimes de l'Espagne; mais ce furent surtout les princes de la maison d'Autriche qui lui portèrent le coup le plus funeste. Charles-Quint, charmé de la disposition des lieux et voulant rivaliser de luxe et de puissance avec les califes, fit raser, en 1526, une grande partie de l'édifice mauresque, pour faciliter l'érection d'un palais d'un style lourd et dont l'architecture, toute septentrionale, était encore plus choquante à côté des sveltes constructions des rois de Grenade. Ce nouveau palais, resté inachevé, n'est remarquable que par la masse de ses bâtiments et par la profusion des marbres. Abandonné de nouveau, l'Alhambra fut dès lors livré à la faux du temps, qui, du moins, exerce sur les monuments des ravages moins prompts que la main des hommes. En 1802, l'académie de San-Fernando fit faire au milieu de ses ruines une exploration, qui eut pour résultat principal de faire connaître à peu près son ancienne disposition. L'occupation de Grenade par les Français fut aussi profitable à ses monuments, et l'Alhambra désert, encombré de débris de toutes sortes, fut presque entièrement recouvert, débarrassé des décombres, et ses fontaines, si longtemps taries, coulèrent de nouveau. Aujourd'hui encore ce monument si remarquable et si précieux reste abandonné sans aucune destination à une destruction qui, pour être plus lente, n'en est pas moins imminente; ce lieu, qui jadis était le siége d'un gouvernement puissant et éclairé, n'est plus habité que par quelques pauvres familles qui se sont établies au milieu des ruines.

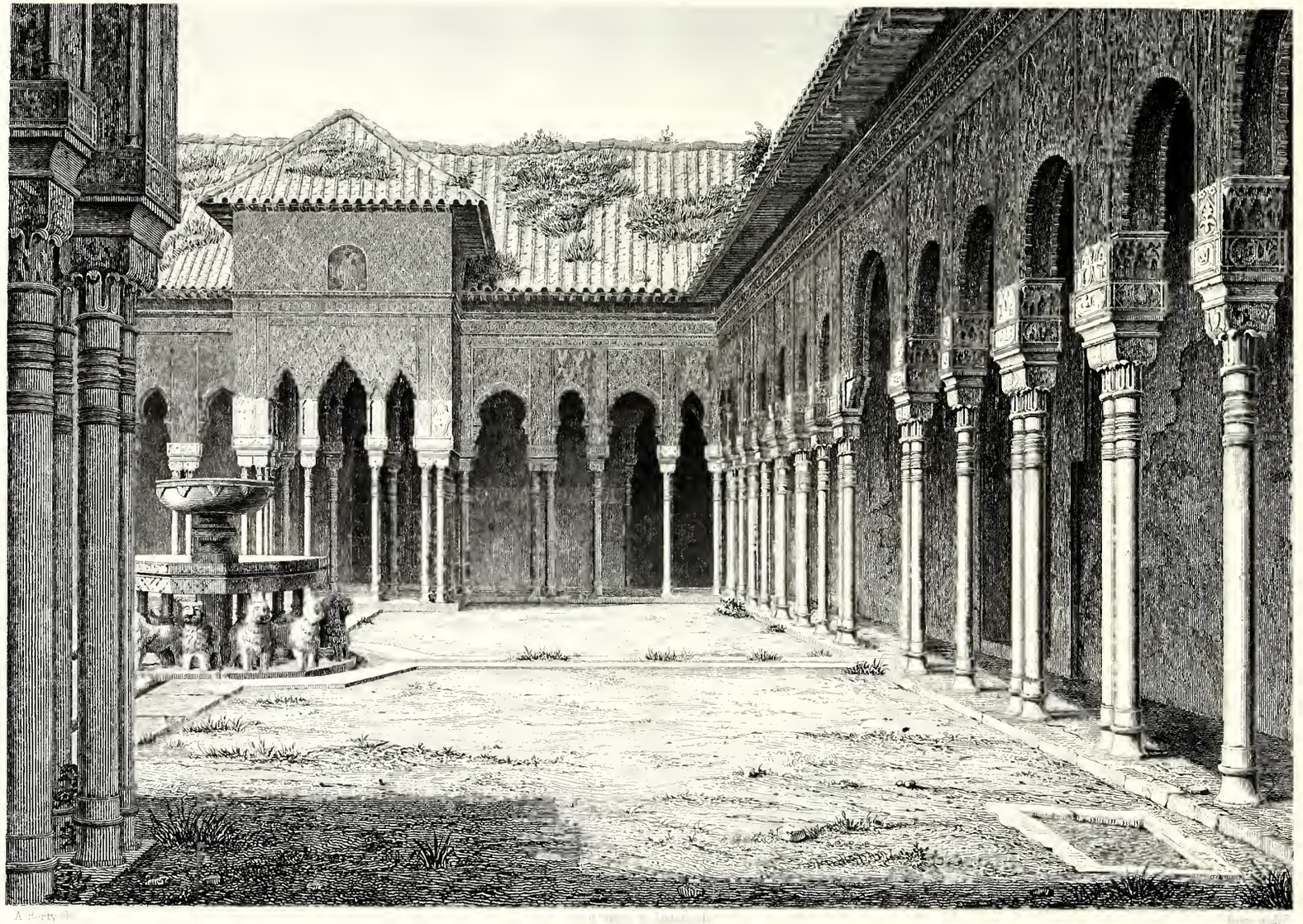
L'Alhambra est situé sur le plateau d'une colline qui domine à l'est la ville de Grenade, et d'où la vue, bornée au midi par les sommets neigeux de la Sierra-Nevada, s'étend au nord et à l'ouest sur une plaine toute couverte d'arbres aux fleurs odoriférantes, aux fruits délicieux. Rien ne saurait être comparé à la beauté de ce site, rien de plus voluptueux que l'air embaumé qu'on y respire. Il est probable qu'avant le milieu du XIII^{e} siècle les constructions qui couronnaient cette hauteur, escarpée de presque tous les côtés, ne consistaient que dans la partie forte située à l'ouest et qui domine immédiatement la ville, constructions qui conservèrent le nom d'Alcazaba (la citadelle). L'idée d'y bâtir un palais-forteresse a pu naître par les succès des armées catholiques et par la proximité de leurs nouvelles conquêtes, aussi bien que par l'existence d'un site agréable. L'extérieur du palais n'avait rien qui annonçât la magnificence, et cependant là était réuni tout ce qui constitue la sécurité dans la guerre, le luxe et la volupté dans la paix. Au milieu d'une enceinte garnie de tours et épousant les sinuosités du plateau, se trouvait le palais, occupant un espace carré d'environ cent quarante-huit mètres sur quatre-vingts, et divisé en cinq parties, au centre de chacune desquelles se trouvait une vaste cour entourée de portiques, dont le milieu était occupé par un bassin plus ou moins grand, accompagné de plantations de myrtes et d'orangers, ou par une fontaine jaillissante, dont l'eau, amenée des pentes neigeuses de la Sierra-Nevada par un aqueduc encore existant, se rendait par une multitude de canaux dans presque toutes les salles et y répandait la fraîcheur en même temps que la gaieté. Autour de la cour centrale, dite de l'*Alberca*, plus vaste que les autres, se trouvaient les salles des archives et un immense vestibule précédant la salle des ambassadeurs, située au nord, au rez-de-chaussée de l'énorme tour de Comarès, dont les murs n'ont pas moins de neuf pieds d'épaisseur; à gauche se trouvait une mosquée, aujourd'hui reconstruite et convertie en chapelle, précédée d'une cour qui a conservé son ancien état et qui présente dans sa construction quelques détails curieux. A droite et du côté opposé à la mosquée, se trouvaient les bains avec tout leur cortége de luxe et de volupté, avec leurs cours intérieures et leurs salles de repos. Au sud-est de la cour centrale se trouve celle dite des Lions; une troisième, située au nord de cette dernière, avec deux autres qui leur faisaient pendant du côté de l'ouest, et qui depuis longtemps n'existent plus, complétait l'ensemble des constructions. La cour des Lions est certainement la partie la plus curieuse de tout l'Alhambra, aussi l'avons-nous choisie entre toutes les autres pour en faire le sujet d'une planche qui nous dispensera d'entrer dans de grands détails sur son architecture et sur l'effet qu'elle produit. Rien n'égale l'élé-

gance, la richesse des portiques, sinon ces palais de fées qui n'existent que dans l'imagination des poëtes. Au centre de ces bâtiments fantastiques se trouve une fontaine extrêmement intéressante, dont la vasque inférieure repose sur douze lions d'un style d'autant plus remarquable et curieux, quant à l'art, que l'on sait que les représentations animales sont interdites par le Koran, et que par conséquent les artistes orientaux devaient être d'une grande inhabileté dans l'exécution d'œuvres de ce genre; aussi remarque-t-on dans ce monument une imperfection de dessin qui, jointe à un faire large et exercé, produit le contraste le plus singulier avec la svelte et élégante architecture des portiques qui l'environnent. Il est probable que l'intention d'imiter par cette fontaine la piscine de Salomon a motivé ou autorisé une dérogation aussi formelle aux ordres de Mahomet. Nous pourrions encore entrer dans un grand nombre de considérations sur la fontaine des Lions et sur les constructions qui l'entourent, mais le cadre dans lequel nous devons nous renfermer nous oblige à dire maintenant quelques mots des autres parties de l'Alhambra. Au nord de la cour dont nous venons de parler est une salle splendide, dite des Deux-Sœurs, à laquelle est annexée une autre petite pièce d'une disposition charmante, nommée cabinet des Infantes, et qui a dû être une chambre de repos, comme celles qu'on retrouve encore aujourd'hui dans de pareilles conditions, dans les palais de l'Afrique septentrionale; à l'est se trouve la salle de justice où les rois tenaient le divan; et au sud, à côté de celles renfermant les tombeaux royaux, existe la salle des Abencérages, ainsi nommée à cause du massacre de cette vaillante tribu, l'une des hontes du féroce Boabdil, que la tradition dit avoir été consommée sous ses voûtes resplendissantes.

L'Alhambra est entièrement bâti de briques, dont la couleur rouge lui a valu le nom qu'il porte aujourd'hui (*Medinat Alhamra*, signifiant la *ville rouge*). Sa décoration est d'une richesse que rien n'égale et que la plume ne saurait décrire d'une manière satisfaisante; l'or, l'argent, le cinabre, et surtout l'outremer, dessinant des ornements, traçant des inscriptions, mêlés à des faïences colorées, couvrent partout la surface des murs et des voûtes, dont le revêtement en bois de cèdre imite, mais d'une manière plus régulière, ces stalactites fantasques appendues au ciel d'un grand nombre de grottes et qui brillent de toutes les couleurs du prisme; les pavements de marbre des cours, les riches et capricieuses mosaïques qui couvraient le sol des salles, la toiture en tuiles peintes et vernissées, ajoutaient encore à la richesse de l'édifice. Il semble que chaque pièce ait été faite à l'imitation des tentes tapissées des riches étoffes de l'Orient, qui furent les premières habitations des fiers conquérants de l'Espagne; le galbe frangé ou festonné des arcades, la forme conique des voûtes et la largeur considérable des portes de communication semblent en effet motiver cette opinion.

— BIBLIOGRAPHIE. —

1° Ant. Ponz. *Viage de España.* 6 vol. in-12; Madrid, 1776.
2° Alex. Delaborde. Voyage pittoresque et historique de l'Espagne. 2 v. in-fol. en 4 parties; Paris, 1807 et suiv.
3° Girault de Prangey. Essai sur l'architecture des Arabes. 1 vol. in-8° et pl.; Paris, 1835.
4° Girault de Prangey. Souvenirs de Grenade. 1 vol. gr. in-f. Paris, 1837.
5° Le même. Monuments moresques de Séville, Cordoue et Grenade. Gr. in-fol.; Paris, 1837.
6° Le même. Choix d'ornements moresques tirés de l'Alhambra. In-fol.; Paris, 1837.



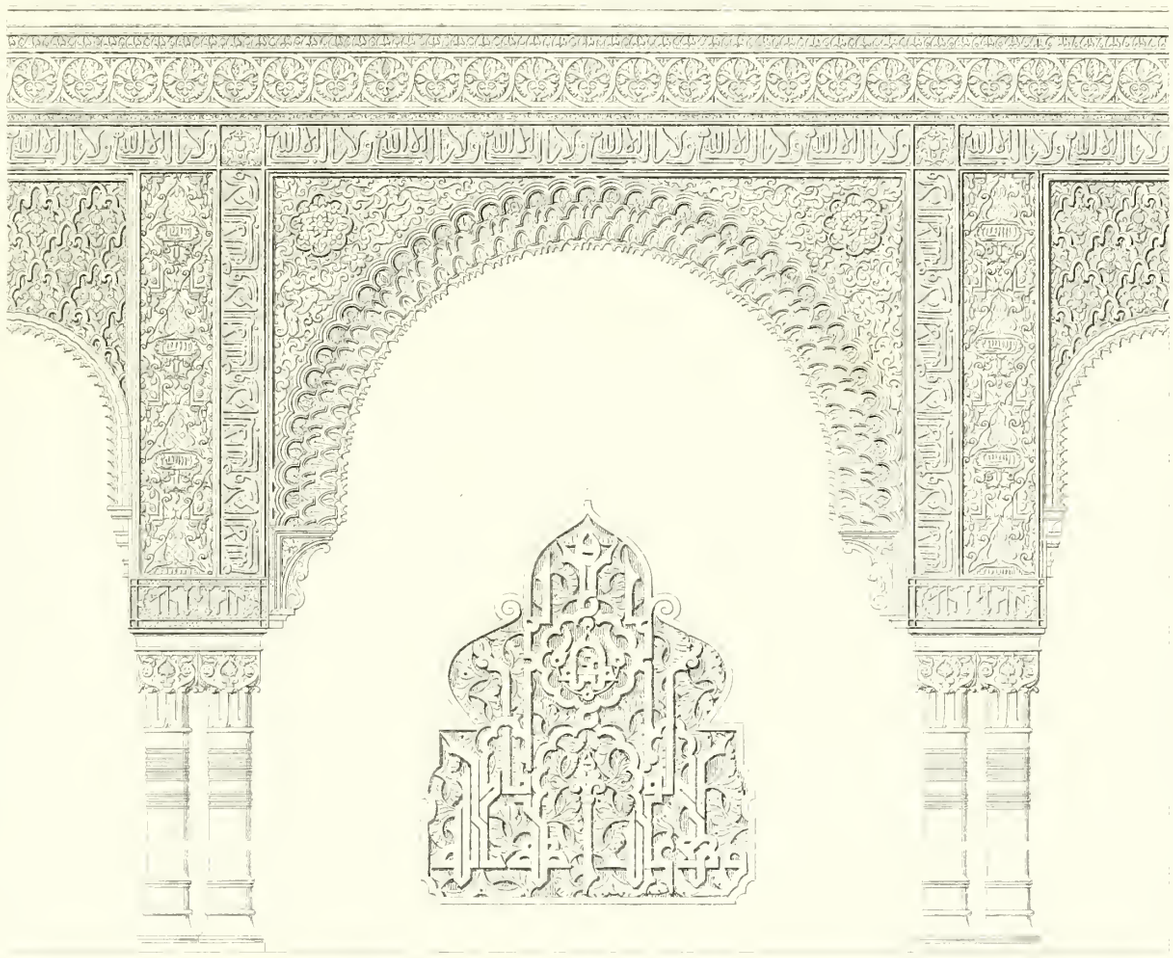
PALAIS DE L'ALHAMBRA, À GRENADE.
Cour des Lions

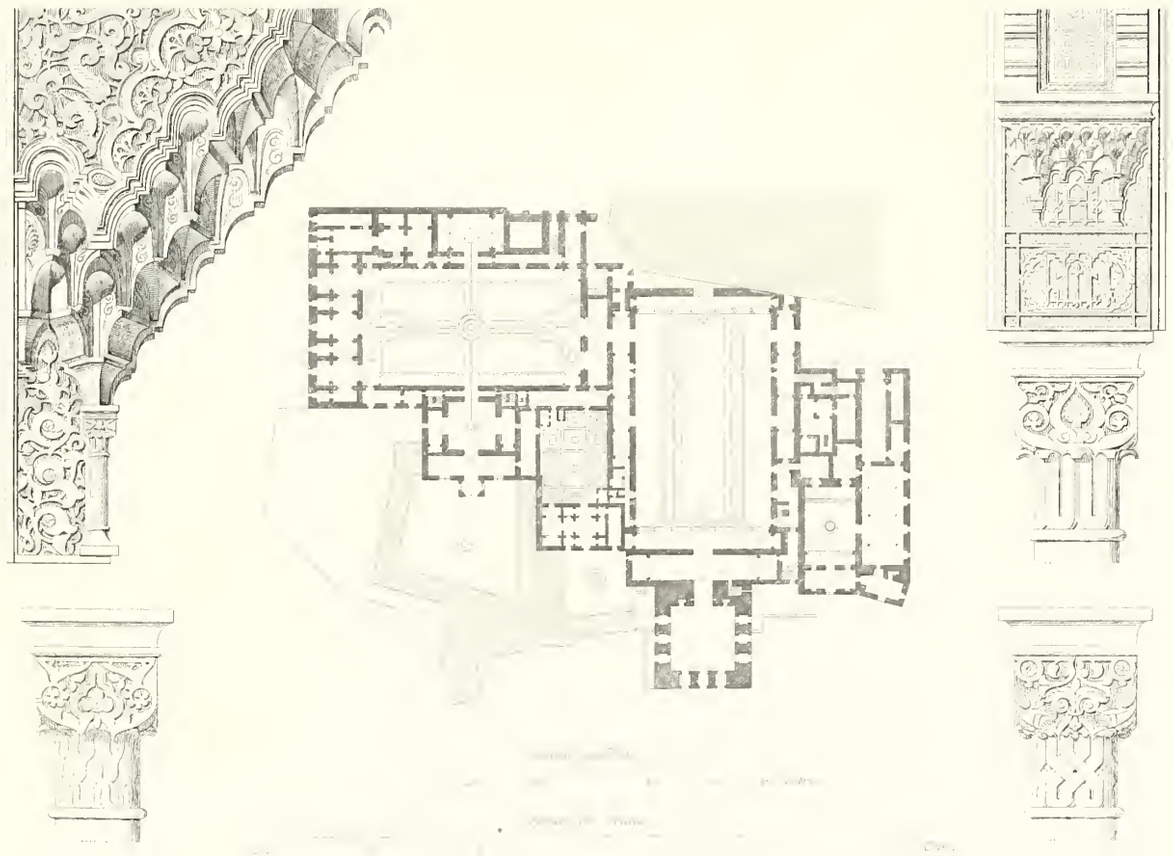
Pallast Alhambra Granada
Loisenhofs

PALACE OF THE ALHAMBRA, GRANADA.
Court of Lions

Palazzo dell Alhambra a Granada
Corte dei Leoni

Palacio de la Alhambra en Granada *Patio de los Leones*





PALAIS DE L'ALHAMBRA, À GRENADE.

Details.

PALACE OF THE ALHAMBRA, GRANADA.

Details.

Palacio de la Alhambra en Granada *Detalles*

CHAPELLE PALATINE, A PALERME.

A l'époque où les Normands s'emparèrent de la Sicile et où ils y établirent leur puissance, ce pays renfermait une population appartenant à des civilisations différentes de croyances et de mœurs. En effet, soumis, dès le commencement du moyen âge, aux monarques de l'empire d'Orient, il fut ensuite envahi et occupé, vers le milieu du IX^e^ siècle, par des armées arabes, parties des rivages de l'Afrique; et, dès ce moment, vainqueurs et vaincus, en occupaient le même sol. Toutefois, nous devons ajouter que, si les enfants de l'Islam conquirent la Sicile par les armes, ils y importèrent, dès leur établissement fixe, une civilisation, des mœurs et des arts qui en avaient fait, à cette époque, l'un des peuples les plus éclairés et les plus savants du monde. On comprend que le contact de ces nations dut bientôt donner naissance à un mélange de coutumes, de lois et d'usages qui produisit, comme conséquence, un art particulier où vinrent se combiner les divers éléments de ces civilisations, éléments auxquels il faut joindre aussi l'influence que dut exercer la vue des vieux monuments grecs existant encore sur le sol de cet antique pays. Tel était donc l'état de la Sicile, et particulièrement celui de son art, au moment où les Normands y arrivèrent. Les Arabes y avaient imprimé, par le séjour des familles qui étaient venues s'y établir, tout un système qui avait singulièrement modifié les idées antérieures, et qui avait nécessairement produit un art nouveau dans lequel s'étaient fondues et les idées des vainqueurs et l'influence des monuments antiques et jusqu'aux pratiques mêmes de l'art chrétien d'Orient et d'Occident.

La victoire des Normands eut pour résultat immédiat leur occupation de la Sicile. Or, ceux-ci trouvèrent, en ce pays, ce genre de civilisation dont la plus grande partie des éléments avait été empruntée au génie oriental, génie qui contre-balançait alors, par l'éclat qu'il jetait sur le monde de la science et des arts, la célèbre ville de Constantinople. Cet état de la Sicile eut une grande influence sur les chefs normands : ils eurent même le bon esprit d'apprécier toute la supériorité intellectuelle des vaincus; et, dès lors, gouvernement, lois, coutumes et art furent empreints de ce cachet de l'Orient, modifié, toutefois, par les besoins et les exigences des nations en contact. Ces quelques mots suffisent pour faire sentir tout ce que la sagacité de certains chefs sut tirer de cette situation; et l'on comprend alors que quelques-uns d'entre eux, dont l'intelligence fut développée par des savants arabes, purent, au jour de leur avénement au trône, introduire, dans la direction des affaires de l'État, dans les mœurs, dans l'industrie et jusque dans les sciences et les arts, une teinte et un reflet assez prononcés de ce caractère oriental. Tels se présentent, en effet, dans l'histoire, certains princes, de race normande, qui gouvernèrent la Sicile à cette époque. Mais, l'un d'eux surtout, le roi Roger, semble, par ses actes, lui avoir plus particulièrement donné ce cachet caractéristique; aussi, lorsque l'historien étudie attentivement cette grande figure, est-il embarrassé de savoir s'il ne doit point y voir plutôt un émir administrant ce pays, qu'un prince chrétien réunissant sous son sceptre les éléments hétérogènes de diverses nations. On conçoit donc que ce chef, ainsi que plusieurs de ses successeurs, qui avaient, en Sicile, puisé une initiation nouvelle, celle de l'intelligence, au contact de cette civilisation mahométane, aient, en suivant une pente toute naturelle, *arabisé*, si l'on peut s'exprimer ainsi, une grande partie des choses qui se firent pendant leur règne, et l'on s'explique alors la tendance, ou la propension de ces princes à accorder surtout aux Arabes certains postes éminents dans l'administration de l'État. L'infériorité intellectuelle des vainqueurs s'effaçait ici devant la science des vaincus : ainsi, les actes, quoique chrétiens dans le fond, revêtaient souvent, par leur teneur, des formes qui les rapprochaient de ceux de l'islamisme; les pratiques administratives étaient empreintes des leçons de ces nouveaux maîtres; le commerce et l'industrie semblaient exercés à l'imitation de ceux de l'Orient, et ce goût des princes normands alla même si loin, en cette matière, que des inscriptions, exclusivement arabes, décorèrent quelquefois les édifices, les tissus et les monnaies exécutés sous leur règne.

Par cette rapide esquisse, il nous semble impossible de nier qu'épris à ce point du génie oriental, Roger et quelques-uns de ses successeurs n'y puisèrent point certaines idées d'art et plusieurs des questions qui s'y rattachent. Des motifs impérieux, d'ailleurs, les y portaient tout naturellement : l'aide, le concours et les lumières des architectes mahométans, auxquels on joignit la participation des artistes chrétiens, suivant les exigences soit du culte catholique, en matière d'édifices religieux, soit de goûts particuliers, lorsqu'il s'agissait de la disposition ou de la décoration des palais, des châteaux et des grands édifices d'utilité publique. En effet, les monuments qui datent de cette époque présentent un ensemble unique et des plus intéressants, par la combinaison des divers éléments d'art qui furent employés à leur composition. Or, cet art siculo-normand offre à l'archéologue des œuvres complexes qui ne sont, en fin de compte, que la résultante de plusieurs arts en contact, qu'une main ou une volonté sut fondre et combiner en un tout, formant la synthèse caractéristique de cette période de l'histoire; mais, on y reconnaît que le séjour des Grecs en Sicile et les relations des princes normands avec la cour de Cons-

tantinople modifièrent cette influence orientale, et l'on en acquiert, comme nous l'avons fait pressentir, la preuve dans le plan et les dispositions des monuments religieux, comme aussi dans l'emploi général des mosaïques, auxquelles vint se combiner encore l'art particulier des derniers vainqueurs, c'est-à-dire, les divers éléments propres à l'ornementation du style roman de la Normandie.

Pendant son règne, Roger fit tous ses efforts pour établir dans son royaume une administration équitable ; et, comme le remarque un historien, bien que son œuvre fût interrompue par de longs temps de troubles, et qu'il ne pût toujours se soustraire à l'influence de l'esprit grossier de son siècle, il faut observer qu'il eut constamment à cœur d'assurer, par des lois sages, par des institutions utiles et des encouragements donnés aux arts, le bonheur et la prospérité de ses peuples. Les différentes nations qui occupaient le sol de la Sicile se gouvernaient par leurs propres lois; on y parlait quatre langues : le grec, le latin, l'arabe et le normand. Les lois et les contrats étaient rédigés ou écrits en trois idiomes ; enfin, dans les grandes cérémonies, la forme des vêtements ainsi que les usages du palais furent presque toujours copiés sur ceux de la cour de Constantinople; car c'était là qu'on allait chercher alors le modèle de l'élégance et du goût (*).

Affermi sur son trône, Roger, qu'animait un sentiment particulier pour les arts et le luxe, s'éprit aussi d'une noble passion pour l'architecture; et bientôt Palerme et d'autres cités virent s'élever des édifices qui attestent à la fois et du goût et des sentiments de ce prince. Mais il voulut, à ce qu'il semble, signaler particulièrement son règne par une œuvre splendide qui recommandât non-seulement son nom à la postérité, mais qui constatât aussi l'état des arts de son siècle. La construction dont il s'agit ici, constituait plutôt un édifice privé qu'un monument public; car c'était une chapelle que le prince normand se proposait de faire ériger pour son usage particulier et pour celui des personnes qui l'entouraient. Roger se trouvait alors en relation avec Constantinople, qui était la ville d'art par excellence : il lui emprunta probablement des artistes qu'il adjoignit aux architectes arabes, et cette collaboration produisit l'œuvre dont nous allons esquisser maintenant une rapide analyse.

Ce fut dans le château de Palerme, bâti, dit-on, par les émirs, château devenu, depuis la défaite des Arabes, soit par appropriation ou par agrandissement, la résidence des chefs normands, que Roger voulut faire construire cet édifice; et, selon une coutume de l'époque, qui consistait à placer les lieux d'habitation dans la partie supérieure des donjons, le ou les architectes le construisirent au troisième étage de l'une des tours. Cette chapelle fut disposée sur l'une des faces du château-palais.

Les historiens ne sont pas d'accord sur la date de cette érection. Quelques-uns la fixent à l'an 1129; tandis qu'un diplôme, rapporté par Fazello, Pirri et le *Tabularium*, porterait à croire qu'elle n'eut lieu que plus tard, en 1132, et pendant la deuxième année du règne de Roger. Ce document, qui se trouve dans les archives de la chapelle, fait connaître, entre autres choses, que le prince dédia cet édifice à saint Pierre, prince des Apôtres; qu'il y établit, pour la desservir, un chapitre de chanoines, et qu'il lui donna aussi la juridiction sur l'église de Saint-André, située hors des murs de la ville. Toutefois, un archéologue sicilien dont on doit toujours consulter les ouvrages lorsqu'il s'agit des antiquités de la Sicile, M. le duc de Serra di Falco, dit qu'en l'année 1132, l'état de construction de cet édifice était déjà tel, que Pierre, archevêque de Palerme, l'érigeait en église paroissiale (**). La consécration de la chapelle paraît n'avoir eu lieu que le 28 avril 1140, date qui est donnée par la teneur d'un diplôme et par celle d'une autre pièce, signée par tous les prêtres grecs et latins qui assistaient à cette cérémonie (***); on y voit comment furent instituées les huit premières prébendes; quelle fut la dotation des chanoines, etc.; enfin, le roi termine en imposant des peines très-sévères contre tous ceux qui violeraient ses ordres.

Roger, qui était un prince fort instruit pour son siècle et un grand ami des sciences et des arts, semble avoir consacré à l'exécution de cette chapelle des sommes considérables et y avoir aussi donné des soins tout particuliers.

Pris à un certain point de vue, cet édifice accuse, quant à son époque, un art nouveau et tout à fait différent de celui que pratiquaient les artistes du nord de l'Europe, qui en étaient encore à l'arcade semi-circulaire. Ce fait est attesté, d'ailleurs, par l'adoption générale du style roman et par les constructions mêmes que les Normands firent élever, soit en France, en Italie, et en Sicile, antérieurement à cette date. Mais, à partir

(*) Gally Knight. *The Normans in Sicily.*

(**) Si de malheureuses restaurations n'eussent pas détruit les inscriptions qui existaient, dit-on, sur les premier et dernier compartiments de son espèce de plafond, on y verrait très-certainement le nom du fondateur de cet édifice, ainsi que l'indication des années dans lesquelles il fut commencé et fini.

(***) Ce titre, comme le remarque très-bien M. Dusommerard, prouve que les rois normands, tout légats apostoliques qu'ils étaient, moins absolus que leurs mandataires, s'attachèrent à marier les deux rites comme ils unirent les deux arts.

du règne de Roger, l'architecture entre, en ce dernier pays, dans une voie nouvelle; et l'introduction d'un élément caractéristique, que les artistes, chrétiens ou musulmans, combinèrent dans leurs œuvres architectoniques, donna aux édifices un cachet de légèreté d'où sortit, plus tard, tout un style hardi, bien autrement savant que la modeste substitution de l'arc aigu de notre chapelle au lourd plein-cintre roman de l'art occidental. Au reste, tout dénote, dans le monument de Roger, l'origine incontestable de certains éléments constitutifs, éléments dont les prototypes étaient employés dans l'Orient, en Afrique et au Kaire, d'où vinrent naguère les Arabes qui avaient envahi la Sicile.

Bien que, sous le rapport de sa construction proprement dite, cette chapelle fût terminée sous le règne de son fondateur, néanmoins l'achèvement de sa décoration intérieure ne put avoir lieu, ainsi que l'attestent des inscriptions et des documents écrits, que sous l'administration de Guillaume I^er^. Nous voulons parler ici de l'application, sur les parois, de ces brillantes mosaïques, alors en usage dans l'intérieur des monuments religieux, et dont on fit, à la chapelle palatine, un emploi tel que leur ensemble peut nous donner une idée exacte de la magnificence de ce système de décoration polychrome spécialement employé pendant toute une partie du moyen âge. Cette exécution, qui occupe une très-grande place parmi les travaux de l'édifice, a dû probablement réclamer le concours de mosaïstes constantinopolitains, si habiles en ce genre, auxquels on adjoignit sans doute la coopération d'artistes secondaires, mais versés dans la pratique, qu'on trouva soit en Sicile ou en Italie.

Or, ainsi constitué, le monument présente un de ces rares exemples de mélange d'art et de style qu'on chercherait vainement ailleurs que dans cette partie de l'Europe, exemple dans lequel chaque élément rappelle expressément et son origine et sa civilisation particulières.

Ces préliminaires établis, nous allons maintenant, à l'aide des dessins que nous en avons publiés, commencer la description de cet édifice, l'un des plus curieux monuments des arts, vers le milieu du XII^e^ siècle.

On y parvient en franchissant un escalier de construction moderne. Une porte élégante, décorée de mosaïques et pourvue de vantaux de bronze, en ouvre l'accès, du côté du nord; deux autres portes, situées à l'occident, lui servent d'issues secondaires.

Il nous semble impossible de rendre, avec des mots et des phrases, l'impression qu'on éprouve en pénétrant dans ce sanctuaire, où tant de choses ont été, pour ainsi dire, réunies afin d'agir plus fortement sur l'âme du chrétien, ou de mieux étonner la pensée du visiteur. Tout ce que l'art religieux du XII^e^ siècle put inventer, se trouve ici marié aux capricieux produits des artistes arabes, traduit, soit en mosaïques brillantes, en peintures, en marbres précieux, en dorures, en pendentifs aériens, et combiné à ce système d'architecture étrange qui participe, à la fois, et de l'Orient et de l'Occident, pour former un ensemble extraordinaire, qu'augmente encore d'un aspect mystérieux le faible jour qu'y laisse pénétrer le petit nombre des baies!

Le plan de la chapelle palatine présente la figure d'un rectangle allongé, sur lequel s'inscrivent trois nefs parallèles, une grande et deux petites, et terminé, à son extrémité orientale, par trois appendices inégaux, de forme semi-circulaire, décrivant l'apside principale et les apsides secondaires. Ce plan, qui rappelle celui de certaines basiliques, élevées à Rome aux premiers siècles du christianisme, nous montre une nouvelle preuve de la persistance, chez les architectes méridionaux, à conserver traditionnellement, pendant le moyen âge, une disposition consacrée, ainsi qu'on peut plus particulièrement le voir dans un grand nombre de monuments érigés, à cette époque, sur cette partie de l'Europe.

Comme tous les édifices religieux du catholicisme, l'intérieur de cette chapelle est divisé en deux parties, qui furent spécialement affectées, l'une, au culte, c'est-à-dire, à la célébration des cérémonies, et l'autre, aux assistants. Dans la partie antérieure ou occidentale se trouvaient les nefs, au centre desquelles brillait le siége royal de Roger; la partie postérieure comprenait le sanctuaire et le chœur, lieux réservés aux membres de la hiérarchie sacerdotale.

Les dispositions particulières que présente cet intérieur méritent ici et un examen et une description assez étendus. — La partie antérieure se compose de trois nefs formées par deux files d'arcades, d'ouvertures inégales, placées sur des fûts de colonnes antiques, en marbre, en granit et en porphyre; ces colonnes diffèrent entre elles par la matière et les proportions, et sont autant de débris enlevés aux monuments romains de l'ancienne Panorme. Toutefois, les chapiteaux qui les surmontent, dont la facture ou le travail accuse une exécution arabe ou normande, offrent, presque tous, de défectueuses imitations antiques. Ils ont été dorés. — Des murs verticaux, à parois lisses, dans lesquels on a ouvert d'étroites fenêtres, surmontent ces arcades, et servent de support et d'appui à la partie supérieure qui couvre longitudinalement le milieu de l'édifice.

Cinq marches, disposées à l'extrémité postérieure de la nef centrale, introduisent dans le chœur. Cette partie

décrit, en plan, la figure d'un rectangle allongé; elle est surmontée d'une coupole, de forme justinienne, dont l'origine et l'emploi, dans cette chapelle, tiennent évidemment aux motifs que nous avons fait connaître : les relations des princes normands avec la cour de Constantinople, et la participation probable d'artistes grecs. Quatre grandes arcades, dont l'une donne accès dans le sanctuaire, tandis que les autres communiquent avec la nef et les croisillons du transsept, supportent cette coupole. La forme de rectangle allongé qu'on donna à la partie inférieure, sur laquelle elle s'élève, détermina, tout naturellement, la figure un peu elliptique de celle-ci ; mais de petits arcs concentriques, disposés en retraite, furent construits aux angles de la jonction, afin d'établir et de ménager le rachat de la partie circulaire sur un plan carré. Des baies, ouvertes ou aveugles, sont distribuées sur deux zones, et rompent, par leur agencement, la monotonie des surfaces lisses de cette coupole.

Plus loin, et en avançant encore un peu à l'orient, s'ouvrent trois hémicycles, de grandeur et de profondeur différentes. Ce sont : au centre, l'apside principale ou le sanctuaire ; puis, à droite et à gauche, mais sur un plan moins avancé, les apsides secondaires. Cette disposition, qui a une grande analogie avec celle de plusieurs basiliques latines, offre cependant ici une particularité qui donne à cette partie de l'édifice un certain cachet de nouveauté : nous voulons parler des colonnes qu'on établit aux angles des renfoncements ; disposition dont on retrouve d'autres exemples dans quelques monuments contemporains, aux châteaux, dits de la *Ziza* et de la *Cuba*, à la cathédrale de Messine et ailleurs.

Toutes les ouvertures de la chapelle palatine, arcades et fenêtres, à la seule exception des portes, qui sont rectangulaires, présentent ici une singularité de forme, bien digne de remarque pour cette époque. Il s'agit de l'emploi d'une certaine figure d'arc aigu ou brisé, qu'on a, fort improprement, nommée *ogive*. Mais le genre d'arcade que produit cette figure, reçut encore, des architectes de cet édifice, une autre innovation ; elle consiste en un surhaussement qui augmente, dans la constitution de l'arcade, la base même de l'arc, afin de lui donner une plus grande légèreté. — Les baies sont, au contraire, très-lourdes, assez larges et peu élevées ; ce qui porterait à croire, comme le remarque fort bien M. Gally Knight, que, dans les contrées méridionales, où les rayons du soleil sont si brûlants, les constructeurs durent leur donner le moins d'accès possible dans les édifices, et que c'est surtout dans les monuments religieux, à la majesté desquels le demi-jour est d'ailleurs si favorable, qu'on a intérêt de leur interdire de pénétrer en trop grand nombre.

Après avoir fait connaître les dispositions générales ainsi que les formes différentes qui furent employées à la construction proprement dite de la chapelle palatine, mais avant de passer à l'énumération des divers travaux d'art qui lui servent de décoration, il nous reste à signaler à nos lecteurs un dernier membre d'architecture, dont la présence est certainement une particularité fort rare dans les églises de la chrétienté, et dont on ne retrouve d'application analogue nulle part ailleurs qu'en Sicile. Nous voulons parler de ce système de construction qui couvre ici la nef centrale, et qui n'est pas une des moins grandes singularités de l'édifice. Or, ce système, dont la nature tient, selon nous, beaucoup plus peut-être à la partie décorative des monuments qu'à l'art même de la construction, présente un aspect étrange et capricieux, offrant à la pensée quelque chose de magique qui rappelle, à sa vue, le souvenir des féeries de l'Orient. En effet, son emploi, qu'on ne peut évidemment attribuer qu'à l'influence et à la coopération d'artistes orientaux, signale tout un art dont les prototypes ont été reconnus dans des constructions généralement attribuées aux Arabes qui envahirent la Sicile bien avant la conquête normande, et, antérieurement à cette époque, dans les monuments de ce peuple, soit au Kaire ou ailleurs ; et il nous semble d'autant plus raisonnable de rapporter aux artistes orientaux et l'origine et l'emploi de ce nouvel élément architectonique, qu'on le voit d'abord mis en usage par eux, et qu'eux seuls, aussi, continuèrent à s'en servir comme système de décoration dans la constitution de leurs édifices. Or ce système devint, dans la suite, un des principaux traits distinctifs de l'architecture mahométane (*). Toutefois, et malgré son originalité caractéristique, nous ne pouvons méconnaître, dans ce système de construction, tout un emprunt flagrant fait, encore ici, par les Arabes, à l'art dit improprement byzantin ; emprunt modifié, il est vrai, par les combinaisons qu'ils surent lui donner, mais qui n'en repose pas moins, dans son essence originelle, sur un élément d'art chrétien, le pendentif.

L'espèce de plafond ou de voûte couvrant la nef centrale de cette chapelle se compose de deux parties distinctes : celle qui, verticalement, occupe les deux côtés, et vient, par son emploi, servir de transition entre les murs latéraux et le plafond proprement dit, et celle qui constitue, horizontalement, le plafond lui-même. En ce qui concerne la première partie, on doit surtout y reconnaître, comme nous venons de l'indiquer, cet

(*) Voyez, dans la division des MONUMENTS ARABES de notre ouvrage, les *Mosquées du Kaire, l'Alhambra*, etc.

emprunt modifié d'un élément propre à l'art dit byzantin, que les Arabes surent, à l'aide de combinaisons plus ou moins nombreuses, disposer de telle manière, que cette appropriation devint presque, en passant par leurs mains, et une originalité et une caractéristique particulières à leur architecture. Ce genre de décoration est, dit-on, construit en bois, et les parties sont complétement recouvertes de capricieux *arabesques*, peints en or et en blanc, qui se détachent sur un fond bleu très-prononcé. Il sert comme d'encadrement à une série de vingt grands compartiments, de forme octogonale, dont la figure est spécialement produite par la saillie d'assez fortes lamelles de bois élégamment découpées dans le goût oriental et ornées de peintures. Ces compartiments portent aussi, sur les bords de leurs découpures, indépendamment de leur décoration intérieure, de nombreuses inscriptions en caractères coufiques (*).

Mais, tout n'est point dit encore sur cette région supérieure de l'édifice, à laquelle les Arabes donnèrent, par leur coopération, un si grand cachet d'originalité. Parmi les nombreux éléments qui servirent à sa construction, il est encore une autre partie qui mérite, sous tous les rapports, d'être signalée à l'attention de nos lecteurs, et cette partie n'en est pas la moins intéressante. Il s'agit maintenant des charpentes apparentes qui couvrent les collatéraux. Tout ce que le goût et le luxe de la peinture ont su déployer à cette époque fut appliqué à leur décoration, afin que cette partie pût répondre, par sa richesse, à la magnificence de l'intérieur. Cependant, nous devons ajouter que l'emploi de ces charpentes n'était point ici une nouveauté, puisqu'on s'en servait depuis longtemps : ainsi, sans faire remonter nos recherches jusqu'aux anciens, qui en firent usage pour la couverture de leurs monuments, nous rappellerons celles qu'on employait dans les basiliques latines et dans certaines églises romanes; charpentes qui durent, probablement, inspirer les architectes de la Chapelle palatine, auxquelles nous en devons aussi d'autres non moins remarquables, existant encore soit au Kaire, à Messine, à Monréale, etc.

Ajoutons maintenant, pour compléter ce qui a trait à la grosse construction, quelques mots rapides sur son aspect extérieur. Assez vraisemblablement, la position élevée de cette chapelle, érigée, au milieu d'édifices divers, à l'un des étages supérieurs du château, semble avoir été le motif qui détourna les architectes à en décorer les parois externes dans un goût analogue à celui qu'on remarque à la cathédrale de Palerme, à l'abbatiale de Monréale, etc.; et ainsi, nous n'avons point à nous occuper ici d'un genre de décoration qui donne cependant à ces derniers monuments un cachet d'originalité qu'on chercherait vainement ailleurs. Au reste, cette chapelle, étant spécialement destinée à l'usage du roi Roger et des personnages de sa cour, devait recevoir seulement à l'intérieur tout le luxe de décoration dont on faisait un si grand usage alors.

Tel était, à très-peu près, cet édifice lorsqu'il sortit des mains de l'architecte que Roger avait choisi pour le construire, c'est-à-dire, à l'époque où la bâtisse proprement dite fut achevée. Mais, tout porte à croire que le prince normand dut songer alors à sa décoration, et que, dès ce moment même, les intentions du monarque étaient déjà fixées sur ce sujet. Les excursions des Normands dans les diverses parties de l'Asie, leurs relations avec Constantinople, et leur séjour dans l'Italie méridionale, tout cela, probablement, avait dû leur faire connaître le genre de décoration qu'on employait plus particulièrement à cette époque dans l'intérieur des églises, genre de décoration dont un certain nombre, au reste, parmi celles de la Sicile même, devait offrir d'assez nombreux exemples. C'était, comme chacun sait, l'emploi des mosaïques. Ce système connu, il ne s'agissait plus que de l'appliquer. Or, il est plus que probable que Roger prit aussitôt la détermination de faire commencer un ouvrage qui entrait, dès l'origine même de la construction (**), dans le fond de sa pensée, et que c'est très-vraisemblablement à cette date qu'il fit mettre la main à l'œuvre. Mais il paraît que l'importance et la longueur de ce travail ne donnèrent point à ce prince la satisfaction de le voir terminé : Roger mourut avant la

(*) On doit regretter que des restaurations, nécessitées sans doute par les ravages du temps, aient détruit les inscriptions qu'on avait placées sur le premier et le dernier compartiment; car il est à présumer qu'elles auraient très-vraisemblablement fait connaître le nom du fondateur de l'édifice, ainsi que les dates des années de sa fondation et de son achèvement. Quoi qu'il en soit, l'abbé Morso, qui a copié, traduit et étudié ces inscriptions orientales, a reconnu, en les comparant avec celles qui se trouvent exécutées sur le manteau offert à Roger par les Arabes de Sicile, qu'elles en étaient non-seulement la répétition presque littérale, mais qu'elles présentaient aussi la même forme de caractères.

(**) Les murs de cette chapelle présentent partout des surfaces planes et lisses qui ne peuvent laisser aucun doute sur les intentions du pieux fondateur; et l'on en peut conclure, avec quelque raison, qu'il entra certainement dans la pensée du roi Roger d'en décorer les parois à l'aide de ces éclatantes mosaïques dont on faisait alors un si grand usage dans la décoration des édifices religieux et civils. Cette simple observation détruit tout naturellement, ce nous semble, l'opinion de ceux qui veulent contester au règne de ce prince le commencement d'exécution de ce travail, et soutenir que ce ne dut être que plus tard qu'on s'occupa de l'application de ce système de décoration.

fin de son exécution ; et c'est seulement à son successeur, Guillaume I^er^, qu'échut la gloire d'en compléter l'achévement (*).

Ces deux princes firent donc couvrir de mosaïques toutes les parois de la chapelle qui présentaient des surfaces rectilignes ou curvilignes, telles que les murs, les apsides, la coupole, l'ébrasement des fenêtres, l'intrados des arcades, etc.; et ils en confièrent probablement l'exécution, soit à des mosaïstes constantinopolitains ou à des nationaux siciliens ou italiens, sous la direction d'artistes grecs. Ces mosaïques, qui sont toutes exécutées sur un fond doré, représentent divers sujets, tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, qu'expliquent des légendes inscrites dans les langues grecque et latine. Ainsi, dans la nef centrale, on a placé les faits de l'Ancien Testament, avec des inscriptions latines ; dans le chœur, les sujets du Nouveau Testament, avec des légendes grecques ; et, dans les collatéraux, les actes des Apôtres, avec des inscriptions latines (**).

Il faut renoncer à entreprendre la description de tous ces sujets, dont le détail exigerait des développements assez étendus. Nous nous contenterons seulement de signaler à l'attention de nos lecteurs les diverses élévations que nous en avons publiées sur les planches de notre monographie; elles fourniront d'ailleurs les moyens d'apprécier en même temps le caractère du dessin ainsi que le choix des sujets décorant, soit la partie antérieure, soit les nefs, ou bien encore la partie postérieure de l'édifice; le lecteur, aussi, saisira, nous l'espérons, avec facilité les divers rapprochements que provoquent, tout naturellement, et leur composition et leur exécution, dans les rapports qu'ils présentent avec les œuvres de l'art dit improprement byzantin, d'où ils semblent émaner et procéder en ligne directe. — Nous n'en dirons pas davantage sur ce sujet, que nous prenons ici l'engagement de faire connaître un jour d'une manière beaucoup plus étendue et beaucoup plus complète.

Les mosaïques ayant été réservées pour les parties supérieures de l'édifice, on revêtit, afin d'harmoniser le système général de la décoration, toutes les parois inférieures des murs, soit au chœur et dans les collatéraux, de grandes tablettes en marbres précieux et de couleurs variées; et un riche travail de marqueterie, en pierre ou en verroterie, servant d'encadrement, fut encore appliqué aux chambranles des portes ou à des combinaisons de plaques de marbre, de formes diverses, dérivant, toutes cependant, d'élégantes figures rectilignes ou curvilignes.

Enfin, et comme pour compléter la splendeur et la richesse décoratives de cette étonnante chapelle, les princes normands firent couvrir son sol d'un magnifique ouvrage en *opus alexandrinum*, à l'imitation de ceux qui décoraient les basiliques latines et les églises dites byzantines. Cette partie de l'édifice, qui est certainement une des plus importantes et des plus caractéristiques en ce genre, présente, dans son ensemble, une riche et savante composition dans laquelle furent combinés les marbres précieux aux couleurs les plus variées.

En suivant ici un certain ordre méthodique de description, on arrive maintenant à cette partie de la décoration qui a rapport à l'ameublement indispensable aux pratiques du culte ; et cette partie, il faut le dire, offre, dans la Chapelle palatine, un intérêt d'autant plus grand, que les différentes pièces dont il se composait à l'origine existent encore à peu près toutes, de nos jours. Nous disons *à peu près*, parce qu'à l'exception des autels, qui furent refaits dans le style ancien, il n'y manque seulement que le siége ou le trône (***) sur lequel s'asseyaient Roger et les princes ses successeurs, chaque fois qu'ils assistaient aux cérémonies religieuses. — Ce mobilier, entièrement dans les formes et le goût de l'époque, répondait, par l'éclat de sa richesse et celui de sa magnificence, à tout ce luxe étincelant de dorures et de mosaïques au milieu duquel on l'avait érigé ; et son ensemble, qui eût paru d'une grande somptuosité pour tout autre édifice, se mariait ici, d'une manière des plus heureuses, en formant un tout harmonieux et vraiment remarquable.

Quatre espèces de monuments, ayant chacun une destination différente, composent encore aujourd'hui le mobilier religieux de la Chapelle palatine. Ce sont : les autels, les clôtures du chœur et du sanctuaire, l'ambon et le candélabre ; nous y ajouterons aussi les bénitiers. Il nous eût été agréable de pouvoir entrer dans l'analyse et la description de chacun de ces meubles; mais l'exiguïté de notre cadre, eu égard aux développements qu'exige-

(*) Depuis cette époque, des parties de ces mosaïques ont été restaurées plusieurs fois, entre autres aux XV^e^ et XVIII^e^ siècles.

(**) Ne pourrait-on pas conclure, de la forme graphique des légendes, que celles tracées en caractères grecs accusent un travail directement constantinopolitain, tandis que les sujets avec légendes en caractères romains ou latins seraient des œuvres exécutées par des artistes mixtes, c'est-à-dire, siciliens ou italiens, en collaboration avec des mosaïstes grecs? Peut-être même serait-on encore porté à supposer que les mosaïques à légendes grecques, celles du chœur, appartiendraient au règne de Roger, tandis que celles des nefs et des collatéraux, etc., avec inscriptions latines, auraient été faites par ordre de son successeur.

(***) Ce meuble, qui était probablement un siége mobile et portatif, aura sans doute disparu ou péri par suite de quelque catastrophe, à moins toutefois que la valeur de sa matière n'eût tenté la rapacité de ceux qui l'auraient anéanti.

rait un semblable travail, nous force, bien malgré nous, à en ajourner l'exécution à une autre époque. Nous renvoyons donc le lecteur, pour en apprécier les formes ainsi que la composition, à l'examen de nos planches.

Suivant une coutume assez généralement répandue pendant le cours du moyen âge, la Chapelle palatine fut élevée sur une crypte qui s'étend, longitudinalement, sous le chœur et sous le sanctuaire. Les formes architectoniques qu'on y remarque prouvent évidemment, quoi qu'en disent les hagiographes et les légendaires, que cette construction ne remonte pas au delà de l'époque des princes normands.

Telle est, encore aujourd'hui, la chapelle qui fut érigée naguère dans le château de Palerme, d'après les ordres de Roger, au moment de la plus grande puissance des Normands en Sicile. Or, cet édifice, d'une haute importance archéologique, mérite sans contredit, et par sa nature et par les questions qui s'y rattachent, toute sérieuse attention de la part des antiquaires. En effet, à l'intérêt capital que présente l'étrangeté de sa construction se joignent encore le luxe, le mérite et la valeur de ses marbres et de ses mosaïques, dont l'ensemble, conservé comme par miracle dans une intégrité complète, forme incontestablement une des pages les plus curieuses de l'histoire de l'art, celle de l'alliance et de la fusion des arts chrétien et musulman, de l'Orient et de l'Occident, donnant carrière à un germe qui, par son adoption, va révolutionner la science architectonique du nord de l'Europe, et produire bientôt, à l'aide d'une application savante, de gigantesques créations appelées à provoquer, un jour, et l'étonnement et l'admiration de l'univers.

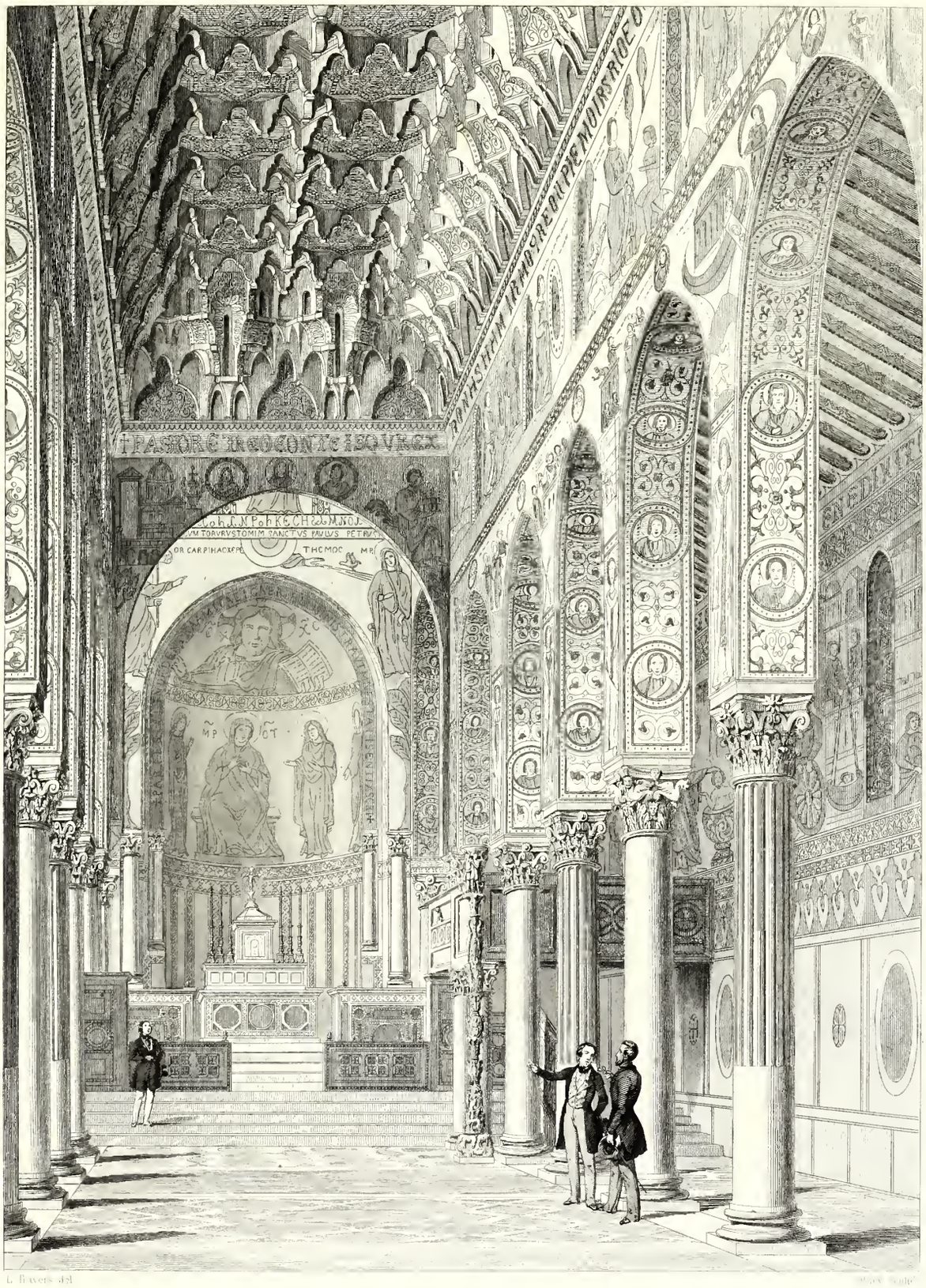
Ces considérations nous amènent à dire ici quelques mots, avant de terminer, de la présence de ce germe, qui n'est autre qu'une certaine forme géométrique, nouvelle pour l'époque, qui fut introduite et pratiquée dans la construction. Nous voulons parler de cet *arc aigu*, qu'à l'exception des portes, on voit employé à toutes les ouvertures, arcades ou baies, de cet édifice.

Pendant fort longtemps, on a disserté sur l'arc aigu, à propos de sa présence et de son emploi dans les monuments normands de la Sicile ; et, tout autant de temps, jusqu'en ces dernières années toutefois, on a, par un aveuglement qu'on ne peut comprendre, confondu, dans cette discussion, ce qui concernait seulement l'arc aigu avec ce qui constituait essentiellement le style ou plutôt le système de construction dans lequel l'arc aigu sert de base. De là, des erreurs, des méprises et des malentendus, qui paraissent maintenant éclaircis.—Mais, pour en revenir ici à la Chapelle palatine et à la forme ou au genre d'ouverture employée dans sa construction, nous ferons remarquer que ce monument n'est point, ainsi qu'on le pensait alors, une construction de *style* dit improprement *ogival*, mais seulement un édifice à arcs aigus. Or, il y a loin, bien loin, d'une œuvre architectonique où l'arc aigu est simplement adopté comme forme d'ouverture des arcades et des baies, à ces grandes constructions des XIII^{e}, XIV^{e} et XV^{e} siècles, dans lesquelles cette forme est non-seulement employée pour toutes les ouvertures, mais où elle entre surtout comme principe du système de construction et comme combinaison de statique. Nous le répétons donc : il faut distinguer ou savoir établir une distinction catégorique entre un monument à arcs aigus et un monument de style dit ogival. Dans le premier cas, l'arc aigu remplace simplement le plein cintre, comme à la Chapelle palatine; tandis que, dans le second, c'est sur cette forme que repose toute la combinaison de l'édifice. Et, ici, se présente tout naturellement cette remarque ou cette observation qu'on néglige souvent de faire, à savoir, que le style en arc aigu ne sortit pas tout formé du cerveau d'un artiste, mais bien des tâtonnements, des essais, des hardiesses même qu'on osa tenter, et que ce ne fut qu'après l'exécution des grandes conceptions de l'art roman au XII^{e} siècle que parut l'emploi de cette nouvelle forme d'arc. Selon notre opinion, le système de construction dite ogivale procède, par essence, de l'art roman, et les éléments de la théorie du XIII^{e} siècle paraissent se trouver en germe, lorsqu'on les cherche, dans les dernières œuvres de l'art à plein cintre, qui lui est antérieur. Quoi qu'il en soit, nous ne voulons que constater ici la présence de cet arc aigu, en le considérant uniquement comme un simple élément de chronologie *ogivale ;* et nous désirons seulement faire remarquer que cet édifice, dont le plan et les dispositions principales sont complétement latines et romanes, offre déjà ce genre ou cette forme d'arc dès le premier tiers du XII^{e} siècle. Or, il nous semble démontré, d'après les observations précédentes, que les artistes septentrionaux, qui érigèrent plus tard les cathédrales de Paris, de Laon, de Noyon, de Chartres, etc., ne firent que continuer et développer les idées émises dans les grandes constructions d'architecture romane, telles que nous les voyons à Saint-Saturnin de Toulouse, aux églises de Caen, à Saint-Georges de Boscherville, à l'abbatiale de Cluny, etc.; mais, qu'en voulant donner à leurs œuvres des proportions plus considérables, ils durent chercher une autre forme; et que c'est probablement alors qu'ils créèrent ce système dont la théorie repose surtout, la forme trouvée, dans le calcul de la poussée et des points d'appui, où l'arc aigu, le claveau, le contre-fort et l'arc-boutant jouent de si grands rôles. Au reste, qu'on se le persuade bien : il a fallu trouver l'arc aigu pour arriver au système de construction établi sur cette figure. Cependant, cette forme, qui a soulevé tant de dis-

eussions, ne date pas seulement du moyen âge; elle était déjà usitée à une époque bien antérieure. Dès l'antiquité, on la voit employée, sous une figure plus ou moins nette, par presque tous les peuples, soit comme construction des voûtes ou comme ouverture des baies, sans cependant qu'il y eût là aucun système général dans son emploi. Mais, arrivé à une certaine époque de l'histoire d'Orient, celle des Arsacides en Arménie, la figure de l'arcade subit une grande modification : l'arc, de plein cintre qu'il avait été généralement, prend, au palais de Tigrane et ailleurs, une forme aiguë qui frappa sans doute les Arabes lorsqu'ils envahirent ce pays, vers le milieu du VII[e] siècle; et cette forme, qu'ils adoptèrent et qu'ils mirent bientôt en usage au Kaire et ailleurs, fut probablement importée par eux en Sicile, d'où elle passa ensuite dans le nord de l'Europe.

— BIBLIOGRAPHIE. —

1° Morso, *Palermo antico.*
2° Pirri, *Sicilia sacra.*
3° Fazello, *de Rebus siculis.*
4° D'Agincourt, Hist. de l'Art par les monuments, etc.; in-fol.; pl.
5° Cucciniello e Bianchi, *Viaggio pittorico nel regno dette Due-Sicilie; Napoli,* 1828 et suiv., 3 vol. in-fol., planch. lithograph.
6° Hittorff et Zanth, Architecture moderne de la Sicile.
7° Gally Knight, *The Normans in Sicily.— Illustrations of the Normans in Sicily; being a series of* 30 *drawing of the sarracenic and norman remains in that country.*
8° Girault de Prangey, Essai sur l'architecture des Arabes et des Maures; Paris, 1841, gr. in-8°, planch.
9° Serra di Falco, *Antichita della Sicilia, etc. — Del Duomo di Monreale, etc.; Palermo,* 1845, in-f°, planches.
10° Dusommerard, Les arts au moyen âge; 5 vol. in-8° et atlas in-f°.
11° Lenoir (Albert), Description de la Chapelle palatine (*Revue de l'Architecture et des Travaux publics;* tom. III, col. 61).
12° Bourquelot (Félix), Voyage en Sicile; Paris, 1848, in-18.
13° *Tabularium regiæ ac imperialis capellæ collegiatæ divi Petri in regio panormitano palatio, Ferdinando II regni utriusque Siciliæ regis jussu editum ac notis illustratum; Panormi,* 1835, in-fol.



L. Bravais del.

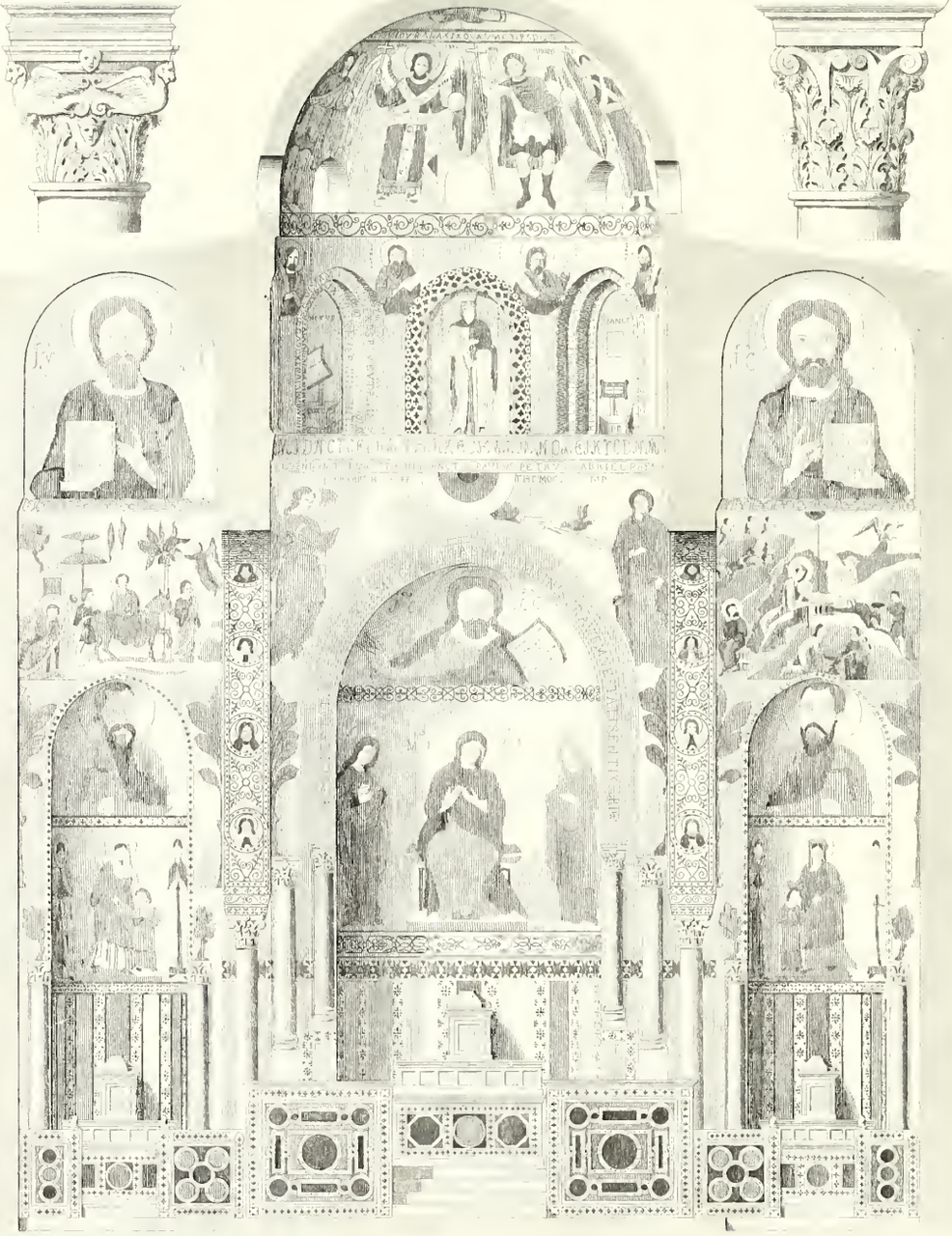
CHAPELLE PALATINE, À PALERME.

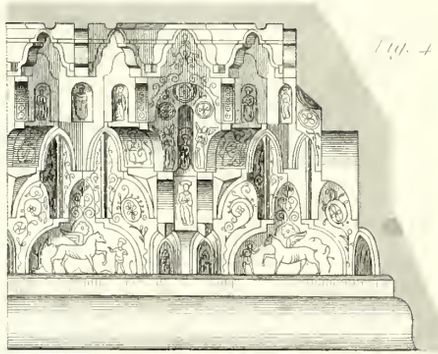
Sicile.

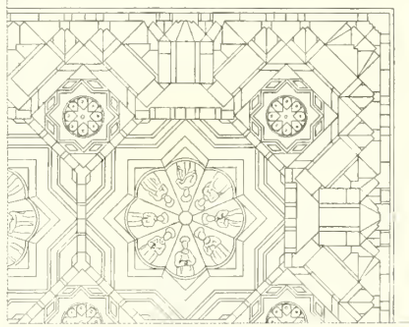
Schlosskapelle zu Palermo. — PALATINE CHAPEL, AT PALERMO. — *Capilla Palatina, en Palermo*

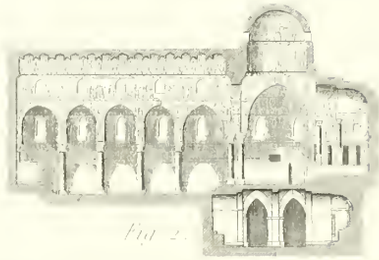
Sicilien. — Sicily. — Sicilia.

Capilla Palatina, en Palermo. *(Sicilia.)*









CHAPELLE PALATINE, A PALERME.

PALATIN CHAPEL, AT PALERMO. Details Pl. I

Capilla Palatina en Palermo. *Detalles Lám.ª I.ª*

Fig. 13

Fig. 12

Fig. 11

Fig. 14

Fig. 8

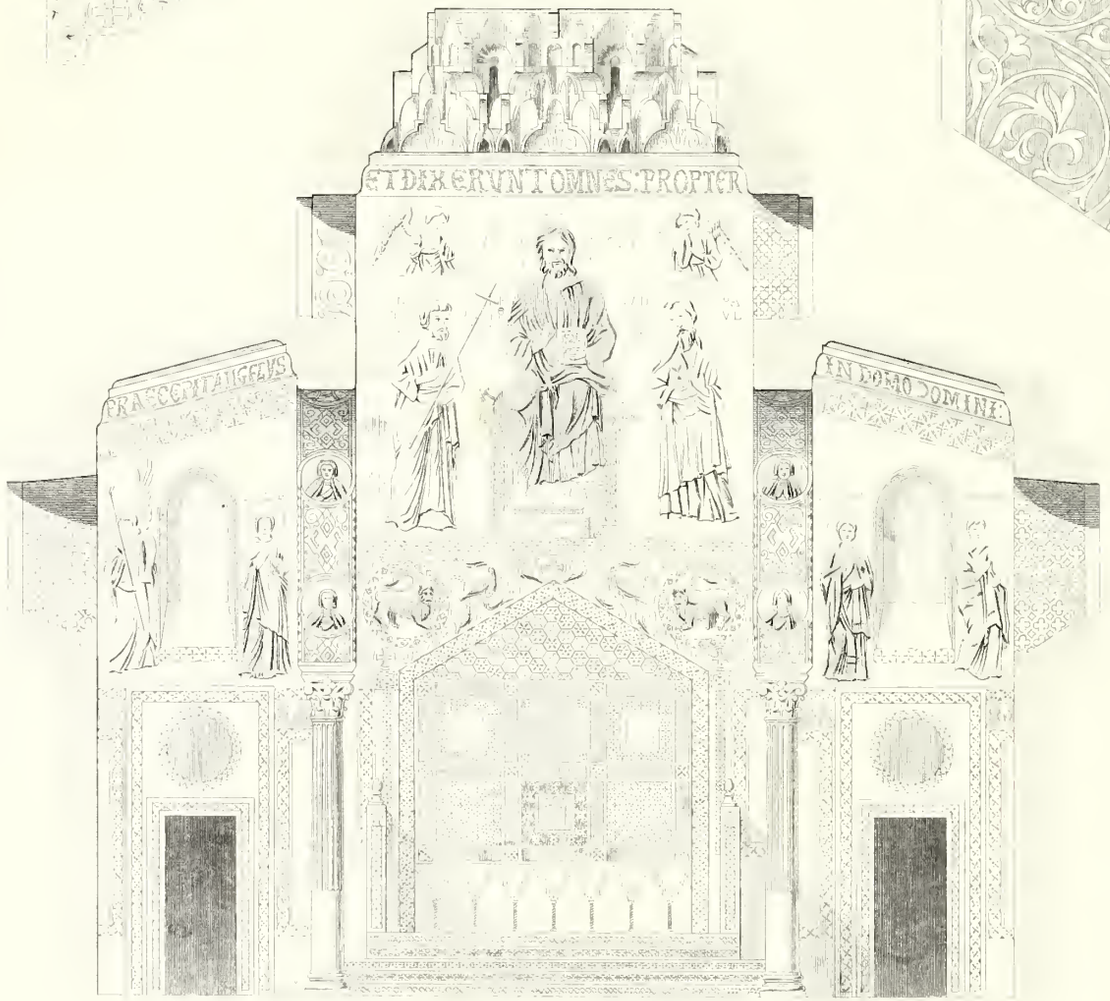


Fig. 3

Échelle pour les deux Coupes

0 1/8 1/4 1/2 1 2 Mètres

Ribault et Burv sculp

CHAPELLE PALATINE DE PALERME.

Details. Pl. 2me

PALATINE CHAPEL OF PALERMO.

Capilla palatina de Palermo. Detalles Lam. 2a.

Capella Palatina di Palermo
Tab. II.

Capella Palatina di Palermo
Tab. II.

ÉGLISE NOMMÉE LA MARTORANA A PALERME.

A la fin du XI[e] siècle, lorsque les Grecs, les Sarrasins et les Normands se disputaient l'Italie méridionale et la Sicile, les révolutions fréquentes qui se succédaient dans ces contrées furent cause que les monuments religieux ou civils construits par le premier peuple dominateur furent modifiés ou remplacés par ceux qui vinrent tour à tour prendre sa place politique : de là ces variétés de style qu'on reconnaît particulièrement dans les temples de ces contrées. Un des monuments les plus anciens et les plus curieux à étudier à cet égard est l'église de la *Martorana* à Palerme, dont les dessins géométraux et en perspective sont joints à cette description. Son premier nom était *Santa-Maria dell' Ammiraglio*, Sainte-Marie de l'Amiral; elle doit le second au roi Alphonse d'Aragon, qui, en 1433, la céda à un couvent de femmes situé auprès, et qu'on nomme la Martorana.

Le premier comte de Sicile, Roger, fils de Tancrède de Hauteville, après avoir chassé les Africains, rétablit le culte à Palerme, lui rendit les anciennes églises profanées; mais ce fut sous le règne glorieux de Roger, son fils, qui le premier prit le titre de roi des Deux-Siciles en 1130, que de nouveaux temples s'élevèrent avec tout le luxe de l'architecture de cette époque. Pirro affirme que l'église de Sainte-Marie de l'Amiral fut consacrée par l'archevêque Gaultier en 1113, et dit l'avoir lu dans un diplôme du monastère; mais on croit ce document apocryphe, car dans cette charte la Sicile est qualifiée de royaume, ce qui ne put avoir lieu qu'en 1130, lorsque le pape Innocent II donna à Roger l'investiture. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'avant 1143 l'église était entièrement construite, comme l'atteste la charte de fondation. Le surnom de l'Amiral donné à ce temple lui vient de ce qu'il fut édifié par George d'Antioche, célèbre dans les guerres maritimes que Roger eut à soutenir contre les Sarrasins et les Grecs. Dans sa charge d'amiral, il porta ses armes victorieuses sur une partie des côtes d'Afrique et jusqu'à Constantinople, après avoir ravagé la Grèce : triomphes qui enorgueillirent son maître au point qu'il fit graver sur son épée ce vers :

Appulus et Calaber, Siculus mihi servit et Afer.

L'amiral de Roger pouvait, après ses expéditions heureuses, fonder une église dans la capitale; l'immense butin qu'il dut recueillir le lui permettait : aussi l'édifice que nous décrivons ici est-il formé des marbres les plus précieux et de mosaïques à fond d'or, tel enfin que les souverains seuls en construisirent depuis dans la Sicile.

Le plan de l'église de l'Amiral fut disposé, dans son ensemble, sous la forme latine; mais la partie orientale, qui seule subsiste aujourd'hui (Voir le plan sur la planche de détails), affecta les dispositions des églises grecques. Les artistes de cette nation devaient se trouver encore en grand nombre dans la Sicile ou dans la Calabre, à l'époque de sa construction. L'abside principale fut remplacée, au XVI[e] siècle, par un sanctuaire plus étendu pour le service des religieuses; nous avons tracé, dans cette disposition moderne, la forme que devait avoir l'abside ancienne. Au nord et au midi sont encore dans leur entier deux absides secondaires, devant lesquelles s'élèvent des autels. En avant des trois divisions ici indiquées, quatre colonnes en marbre précieux sont disposées en atrium, comme dans les églises byzantines, et divisent la largeur totale de l'édifice en trois nefs; des ouvertures sont pratiquées dans les murs latéraux, vis-à-vis chacun des entre-colonnements. Après l'atrium sont placées deux colonnes d'un diamètre plus fort que les quatre premières; la coupe et la vue perspective de l'église font voir que cette différence de grosseur n'a lieu que dans les parties inférieures, probablement parce qu'on n'avait pas de marbres assez longs pour les faire d'un seul morceau, ce qui n'aurait pas dû empêcher de diminuer le diamètre des supports; peut-être aussi quelque clôture de chœur ou autre disposition détruite aujourd'hui cachait-elle cette difformité des colonnes.

A l'occident de cette première partie du plan se développent les constructions du XVI[e] siècle, qui tiennent la place de celles qui devaient former les nefs de la primitive église; elles se composent, au midi, d'une galerie de communication entre l'édifice et le couvent de la Martorana, situé de ce côté, puis d'un mur biais percé d'une porte et placé de manière à élargir le monument vers l'occident. Au nord, vis-à-vis l'entrée des religieuses, est une chapelle carrée, sur un des côtés de laquelle s'appuie un mur très-épais, où sont établis des renfoncements courbes ornés de pilastres qui se relient à une porte enrichie de colonnes, qui fut construite en 1737. C'est aujourd'hui l'entrée principale de l'église, une place assez étendue se développant sur cette face latérale du monument. Par l'éloignement actuel de ces nouveaux murs latéraux de l'axe principal, cinq nefs sont

livrées au public du côté de l'occident; l'ancienne porte principale est pratiquée sous un clocher qui date de la première construction; son plan est carré, et présente des ouvertures sur toutes les faces (*).

Les constructions extérieures de la Martorana ont été presque entièrement dénaturées par les restaurations; le clocher seul est à peu près complet. Sa partie inférieure est ouverte sur trois côtés par des arcs aigus à doubles cintres; de petites colonnes occupant les angles des ouvertures portent les claveaux de l'arc inscrit; la porte de l'église est au fond, et s'encadre par des marbres de diverses couleurs. Une large frise, décorée d'incrustations dans le goût arabe, sépare le rez-de-chaussée du premier étage, qui est aussi percé de grandes ouvertures en ogives, offrant beaucoup de richesse : on y remarque deux lignes de moulures saillantes entourant une suite d'ornements en forme de fleurs de lis, qui s'enlèvent en couleur sur le fond. Après ce premier encadrement est une suite de bossages dans laquelle deux arcs étroits, séparés par une colonne, donnent du jour à l'intérieur; un riche entrelacs règne autour, et un oculus les surmonte. Une moulure très-saillante protége le parement de cet étage contre les eaux pluviales; une riche mosaïque, composée d'étoiles arabes, suit les mêmes contours que cette moulure.

Le plan du second étage change brusquement sur celui du premier et sans intermédiaire; il présente des demi-tours rondes aux angles, et au milieu des plans renfoncés : sur les parties courbes sont de petits arcs portés par des colonnes; des mosaïques occupent les fonds. Les faces principales de cet étage sont ornées d'un grand cintre à bossage soutenu par un petit ordre; des arcs géminés et encadrés de mosaïques laissent passer la lumière. Cet étage, surmonté d'un troisième, disposé absolument de même, mais un peu moins riche, en est séparé par une corniche de forme militaire : sous les mâchicoulis, des incrustements en croix s'harmonisent avec le reste de l'édifice (**).

Nous devons mentionner ici, avant d'entrer dans l'église, une porte en bois sculpté, située sur la face méridionale du monument, vers le monastère : elle se compose de vingt-quatre panneaux semblables et travaillés avec beaucoup d'art dans le goût arabe. Il serait à désirer que ce précieux reste de sculpture sur bois fût mis à l'abri des injures du temps et du public ignorant.

La coupe et la vue perspective font connaître comment est construite et décorée l'église de la Martorana. Sur les colonnes, dont les bases et les chapiteaux sont corinthiens et composites, s'élèvent directement des arcs aigus, doublés lorsqu'ils ont à soutenir les voûtes des nefs, et simples où ils pénètrent de la partie principale dans les collatéraux. Au-dessus des quatre colonnes situées auprès du sanctuaire, quatre grands arcs portent un tambour cylindrique dans lequel sont disposées huit niches cintrées; quatre d'entre elles sont situées au-dessus des angles du plan carré, et forment autant de pendentifs qui relient la courbure du cylindre avec les angles, disposition qu'on retrouve dans toutes les églises byzantines, et qui fut imitée dans les constructions romanes. Au-dessus des niches, l'architecte a disposé un pareil nombre de petites fenêtres qui donnent de la lumière à la coupole. Enfin cette partie centrale du monument a été couronnée d'une voûte hémisphérique; elle est semblable, à l'intérieur, à toutes celles qui surmontent les églises de la Grèce : il en était de même pour l'extérieur lorsqu'elle n'était point couverte d'un toit, qui fut ajouté longtemps après la construction, et qui laisse voir sa première forme en coupole.

La décoration de l'église est de la plus grande richesse; le pavé forme une mosaïque de porphyre rouge et vert encadré dans des marbres précieux. Les parois des absides et des murs latéraux, jusqu'à la naissance des voûtes, étaient de même formées de grandes tables de marbres, auxquels se mêlaient des matières dures; on en voit encore quelques restes dans plusieurs parties du monument. A l'entrée des absides, de petites colonnes en porphyre supportent les arcs allongés qui limitent les voûtes. A partir du sommet des chapiteaux, toutes les constructions supérieures sont couvertes de mosaïques à fond d'or, avec arabesques, sujets sacrés ou figures de saints, selon que les places à décorer offraient une étendue plus ou moins développée. Ainsi tous les arcs doubleaux de la grande nef, qui ont peu de largeur, contiennent des portraits de saints avec leurs

(*) L'église paraît avoir été accompagnée originairement d'une cour sacrée, car un manuscrit de 1295 indique que les juges de Palerme se réunissaient dans cet atrium situé devant l'église. M. le duc *Serra di Falco* pense qu'il était entre le clocher et la partie encore existante du monument, ce qui semble difficile en raison du peu d'espace; la porte située sous le clocher paraît être celle de l'église plutôt que d'un atrium.

(**) Une inscription grecque, disposée dans une corniche à la manière arabe, et comme nous en avons recueilli un exemple à Constantinople, à l'église de Sainte-Theodosia, faisait le tour extérieur de l'église. M. le duc Serra di Falco en a retrouvé des fragments sous les enduits modernes; elle se détache sur un fond rouge, est en vers iambiques écrits en beaux caractères : le fondateur y fait des invocations à la Vierge, et s'excuse de lui élever un temple aussi petit et si peu digne d'elle.

noms écrits en caractères grecs. Les cintres qui soutiennent les voûtes des bas côtés sont ornés d'arabesques. De grandes figures de saints, représentés en pied, se trouvent dans les absides, sous les grandes voûtes de l'atrium et sur les parois des murailles; tous sont accompagnés de leurs noms en grec, et tracés de haut en bas, c'est-à-dire que les lettres ont été placées les unes au-dessous des autres, et se lisent dans ce sens (Voir les dessins ci-joints). Ce qui reste des voûtes de la nef principale porte aussi des figures sacrées; mais là ce ne sont plus des saints en pied : cette partie du temple étant la plus importante et précédant le sanctuaire, des sujets de l'histoire de la Vierge y dominent; les saints n'occupent dans ces peintures que les places secondaires. La coupe de l'église fait voir, vers l'orient, un archange s'inclinant vers l'autel et tenant à la main un étendard sur lequel est une croix; au delà du dôme, la peinture principale est la représentation de la mort de la Vierge. Le Christ, debout auprès de son lit, présente son âme à deux anges qui vont l'enlever au ciel.

Le dôme offre aussi ses peintures. Au sommet de la coupole, le Christ est figuré dans de grandes proportions; une inscription grecque l'environne (*). La zone tracée plus bas contient des anges portant la croix et les attributs sacrés; viennent ensuite les évangélistes, puis les apôtres, qui se relient aux sujets religieux et aux représentations qui décorent les voûtes du monument, pour compléter la hiérarchie céleste. Au-dessous du dôme, sur le riche pavé de l'église, s'élève un candélabre portant un phare ou couronne octogone, destiné à recevoir les lampes et les cierges dans les jours de cérémonie.

Le fondateur de l'église avait complété la décoration intérieure en faisant exécuter en mosaïque le portrait du roi Roger et le sien, représentés en pied : ces deux peintures de personnages célèbres dans l'histoire de la Sicile ont été heureusement conservées lorsqu'au XVI^e^ siècle la partie occidentale de l'église fut modifiée pour le service du couvent de la Martorana. Situées originairement dans les constructions qui furent démolies à cette époque, on les a fait transporter aux extrémités des deux petites nefs latérales qui ont été formées par l'élargissement de l'église au nord et au midi; deux petits autels s'élèvent auprès de ces portraits. Le roi porte de longs cheveux et la barbe; une couronne ornée de croix grecques est sur sa tête; son manteau royal, chargé aussi de croix grecques, rappelle le costume des empereurs d'Orient tel qu'on le voit figurer sur les ivoires byzantins; on lit ces mots tracés sur le fond du tableau auprès de sa tête : ΡΟΓΕΡΙΟC ΡΗΞ.

Paruta, auteur du commencement du XVII^e^ siècle, a publié ce portrait de Roger dans sa collection des médailles de la Sicile. Quant à George d'Antioche, il est représenté aux pieds de la Vierge, à laquelle il avait consacré son église. On voit dans les archives de la chapelle Palatine l'inscription sépulcrale de ce célèbre amiral de Roger; elle est en grec : on y trouve la mention de ses exploits maritimes, de ses vertus publiques et privées, et enfin la date de sa mort, qui arriva en 1151.

Après la description qui vient d'être faite de ce monument, on peut juger de l'intérêt qu'il présente pour l'histoire de l'art, puisqu'il offre dans ses proportions peu étendues les trois styles caractéristiques de nations bien différentes, les Byzantins, les Arabes et les Normands; il résume en quelque sorte l'histoire de la Sicile au moyen âge, puisque ces derniers conquérants eurent à vaincre successivement les Grecs et les Sarrasins. Il nous apprend, en outre, que des artistes de ces deux nations restèrent à la disposition des vainqueurs, lorsqu'elles formèrent la masse principale de leurs sujets. On sait que plus tard les Grecs retournèrent en grand nombre à Constantinople, et que les derniers restes de la population musulmane furent transportés dans la Capitanate, à Lucera, par Frédéric II (**), puis entièrement détruits par Charles II d'Anjou, à la fin du XIII^e^ siècle.

(*) Elle indique son triomphe et sa puissance. C'est le pantocrator des Grecs byzantins.

(**) L'empereur Frédéric II, manquant d'argent pour combattre les Sarrasins en Sicile, s'empara des trésors des églises, et particulièrement de celui de Sainte-Marie de l'Amiral.

— BIBLIOGRAPHIE. —

1° *Pirri, Sicilia sacra*, in-fol.
2° *Paruta, Sicilia con medaglie*, in-fol.
3° Hittorf et Zanth, Architecture moderne de la Sicile.
4° *Serra di Falco (de), Le antichita della Sicilia, etc.;* Palerme, 1839, in-fol., pl.
5° Duc de Luynes et Huillard Bréholles, Monuments des Normands dans l'Italie méridionale; Paris, 1843, in-fol., pl.
6° *Gally Knight, The Normans in Sicily ; London*, in-fol., pl.

CATHÉDRALE DE PALERME.

Les plus beaux monuments du moyen âge, en Sieile, sont dus à la conquête normande; avant elle, on n'en trouve que de faibles traces, et depuis ils reutrèrent dans les styles communs à toute l'Italie. Parmi ces édifices admirables on doit placer en première ligne la cathédrale de Palerme, qui fut construite sous le règne de Guillaume II, surnommé le Bon, petit-fils du roi Roger, par Gautier, d'abord doyen d'Agrigente, puis précepteur du jeune roi, enfin archevêque de Palerme et premier ministre. Deux inscriptions, dont l'une se voit sous le porche latéral de l'église, et l'autre dans l'abside, ne laissent aucun doute sur la date de la construction. On y trouve aussi les noms de Guillaume et de Gautier. C'est donc en 1185 que la cathédrale fut bâtie; on l'a placée sous l'invocation de la Vierge. L'abside, reproduite sur notre gravure, suffit pour faire connaître l'immense richesse que devait présenter ce monument de la magnificence des Normands en Sicile, lorsqu'il était complet, et que les restaurations modernes n'avaient pas encore détruit son ensemble. Selon les traditions siciliennes, Gautier avait affecté à la construction de cette basilique un trésor qu'il avait trouvé dans l'église du Saint-Esprit. Extérieurement, l'édifice a peu perdu de son caractère primitif; un grand porche latéral, qui paraît dater du XIV^e^ siècle, lui donne entrée sur la plaee principale de la ville; mais un dôme du XVII^e^ siècle domine aujourd'hui tout ce monument, et, par ses formes lourdes et son style hétérogène, nuit beaucoup à son effet. A l'intérieur tout est dénaturé, sauf la décoration des absides.

Aux quatre angles du plan s'élèvent d'immenses clochers: deux se voient sur notre gravure, ils formeut les limites de la partie postérieure de l'édifice. Leurs substructions sont lisses, plus haut se présente un étage décoré d'une arcade ogivale encadrée d'incrustations dans le goût arabe; des bandes horizontales et des étoiles inscrites dans des cercles décorent le milieu de l'arc ou surmontent la pointe de ses cintres. Une mâle corniche, couronnée de merlons aigus, fait le tour du monument, et sépare le premier étage des clochers de celui qui s'élève au-dessus. Ce dernier, plus délicat dans ses détails, est porté sur un riche soubassement; unc arcade feinte et encadrée d'ornements et de bossages oecupe le centre de la face; des colonnettes placées aux angles de la tour sont séparées de l'arc par une ligne ornée qui se reproduit au sommet de l'arc, et y est surmontée d'une balustrade feinte. Les trois dernières divisions des cloehers sont percées d'arcades à jour, géminées d'abord, puis divisées en trois sous la flèche pyramidale qui porte la croix. A partir du pénultième étage, le plan change; des tours rondes occupent ses angles et portent leur couverture eonique à peu près jusqu'à la pointe de la flèehe eentrale.

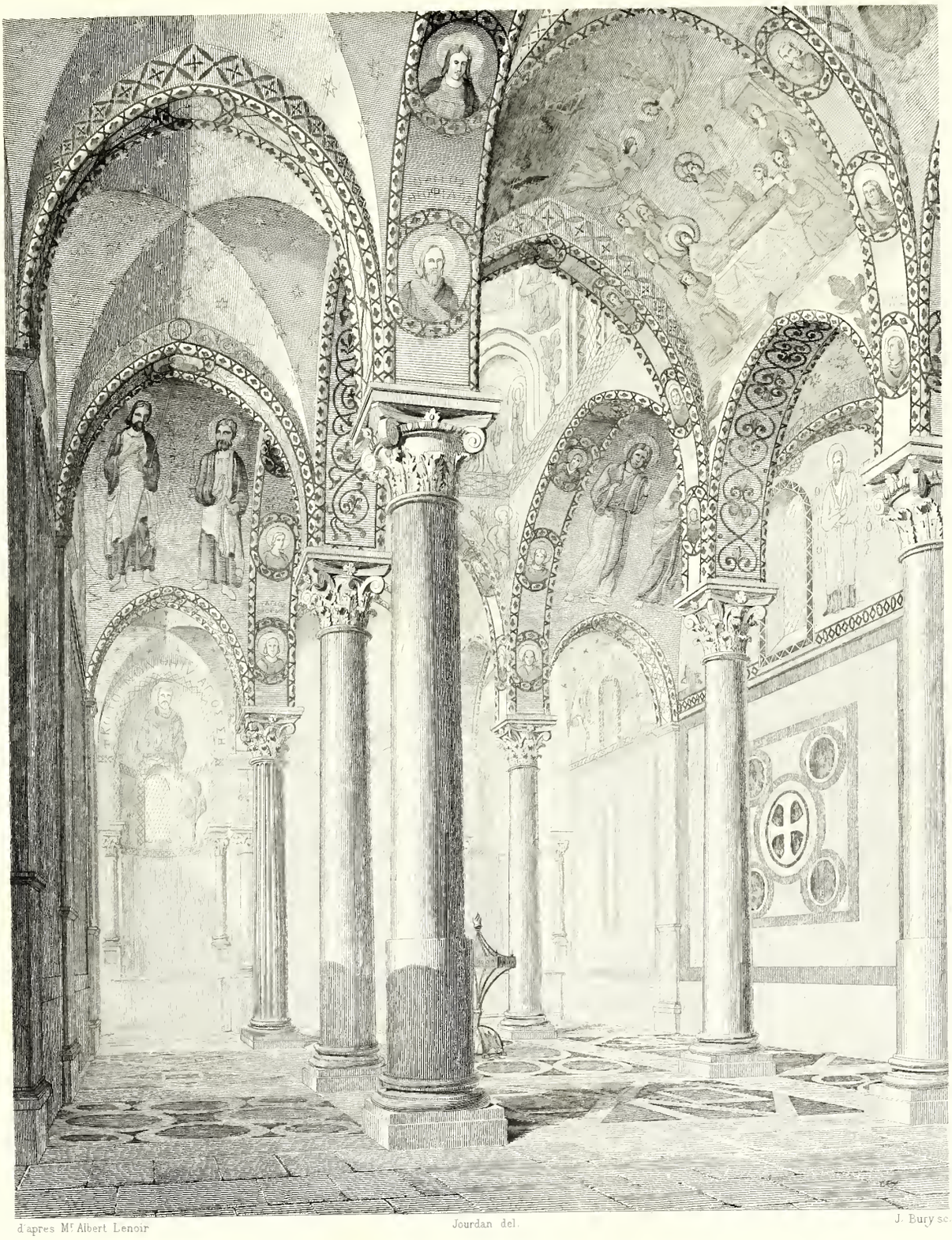
Aux trois quarts de la hauteur des cloehers, règne la muraille supérieure de l'édifice; elle se reproduit sur les faces latérales et les transsepts avee toute la richesse de déeoration que présente notre planehe: merlons aigus, large frise ornée, arcades ogivales, eneadrées de bossages et de mosaïques. Plus bas se présentent les trois absides, formant par leurs saillies arrondies des effets variés d'ombre et de lumière, qui se jouent au milieu d'un luxe d'ornement dont le dessin peut seul donner une idée exacte. La corniche qui couronne les petites absides, règne, avec celle qui fait le tour du monument, à la hauteur des bas côtés; au-dessous, la surface courbe est enrichie d'arcs entrelacés, formant de nombreux angles dans lesquels sont tracées des rosaces. Trois arcades oecupent les parties basses; celle du milieu est ouverte pour donner du jour à l'intérieur.

Enfin l'abside principale domine les deux autres, et produit par sa masse imposante un effet extraordinaire au milieu de cette façade du monument; elle est surmontée d'une corniche particulière à elle seule et disposée autrement que celle de l'édifice. On y remarque de riches palmettes, des mâchicoulis à plusieurs lobes et portés par des têtes sculptées, puis une frise délicatement ornée de mosaïques. La partie cylindrique eomporte de nombreux arcs aigus se croisant dans tous les sens, et enveloppant des rosaces dans leurs courbures; plus bas sont des arcades feintes, divisées en plusieurs zones horizontales par de riches eeintures d'ornements iucrustés. Une dernière frise eouronne le rang inférieur des arcades, dont la gravure ne laisse voir que le sommet; des constructions plus modernes que l'église forment aujourd'hui une cour entourée de dépendanees nécessaires au serviee, la partie basse de la façade est par eela même inaeeessible au publie.

On ne peut se méprendre sur les différents styles qui dominent dans ce monument. Le goût des Arabes, qui, après la perte de la puissance en Sicile, y étaient encore très-nombreux, se reeonnaît dans la plupart des détails de l'architecture; les clochers, ineonnus à ce peuple, devaient prendre iei une physionomie toute septentrionale, et que les Normands seuls durent importer dans le pays. Quant aux belles dispositions de l'édifice, elles sont la conséquenee du lustre que les descendants de Tanerède voulurent donner à la religion ehrétienne dans le royaume qu'ils devaient à leurs armes.

— BIBLIOGRAPHIE. —

Voyez celle qui se trouve à la fin de la *Notice sur l'*ÉGLISE DE LA MARTORANA A PALERME.



d'apres Mr Albert Lenoir — Jourdan del. — J. Bury sc.

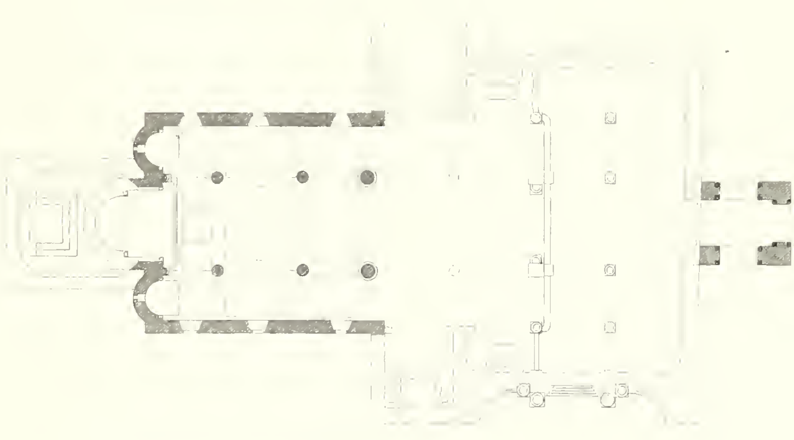
ÉGLISE NOMMÉE LA MARTORANA, À PALERME.

Die Martorana Kirche in Palermo — Sicile — Chiesa detta la Martorana in Palermo

Sizilien. — THE CHURCH OF LA MARTORANA AT PALERMO. — Sicilia.

Sicily.

Iglesia nombrada la Martorana en Palermo *(Sicilia)*



d'après M. Albert ...

ÉGLISE, NOMMÉE LA MARTORANA, À PALERME,

Détails

Die Martorana Kirche in Palermo

Einzelnheiten

Chiesa detta la Martorana in Palermo

Monuments Anciens et Modernes

Iglesia nombrada la Martorana en Palermo *(Detalles)*

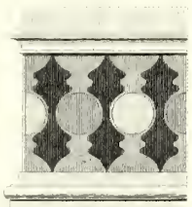


Fig 2

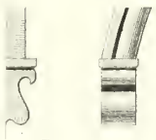


Fig 4

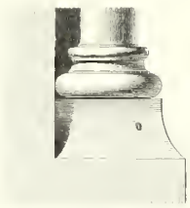


Fig 5

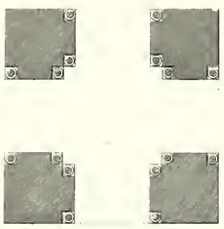


Fig 1

Fig 9

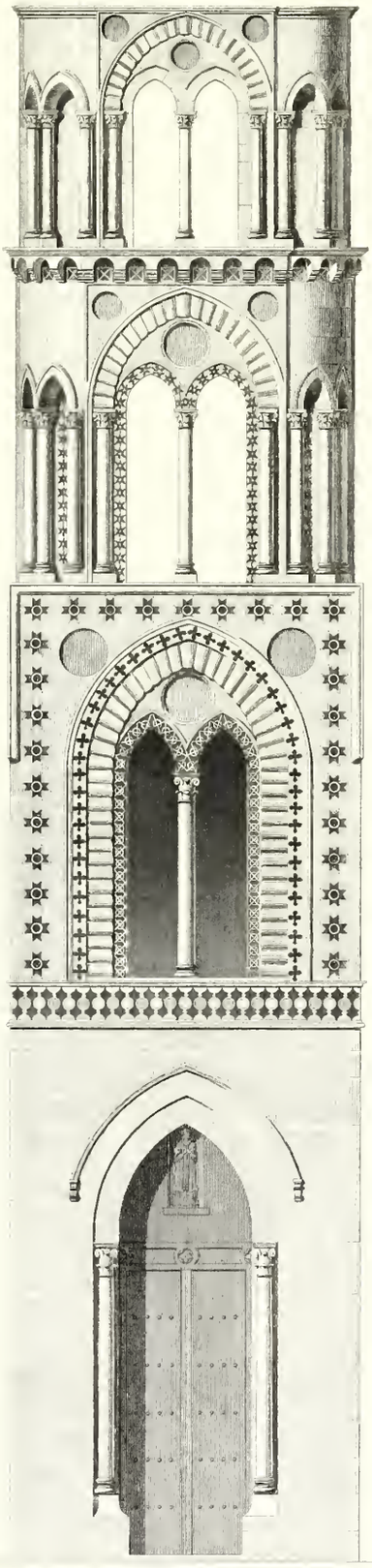


Fig 2

Fig 7

Fig 6

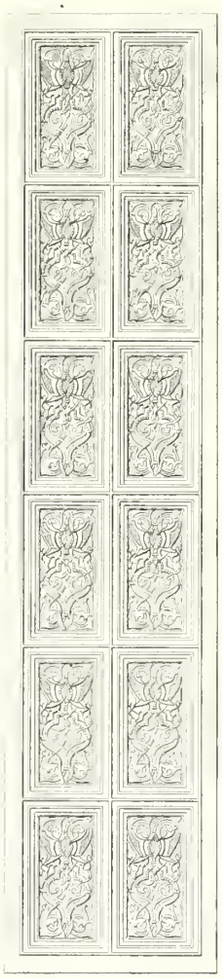


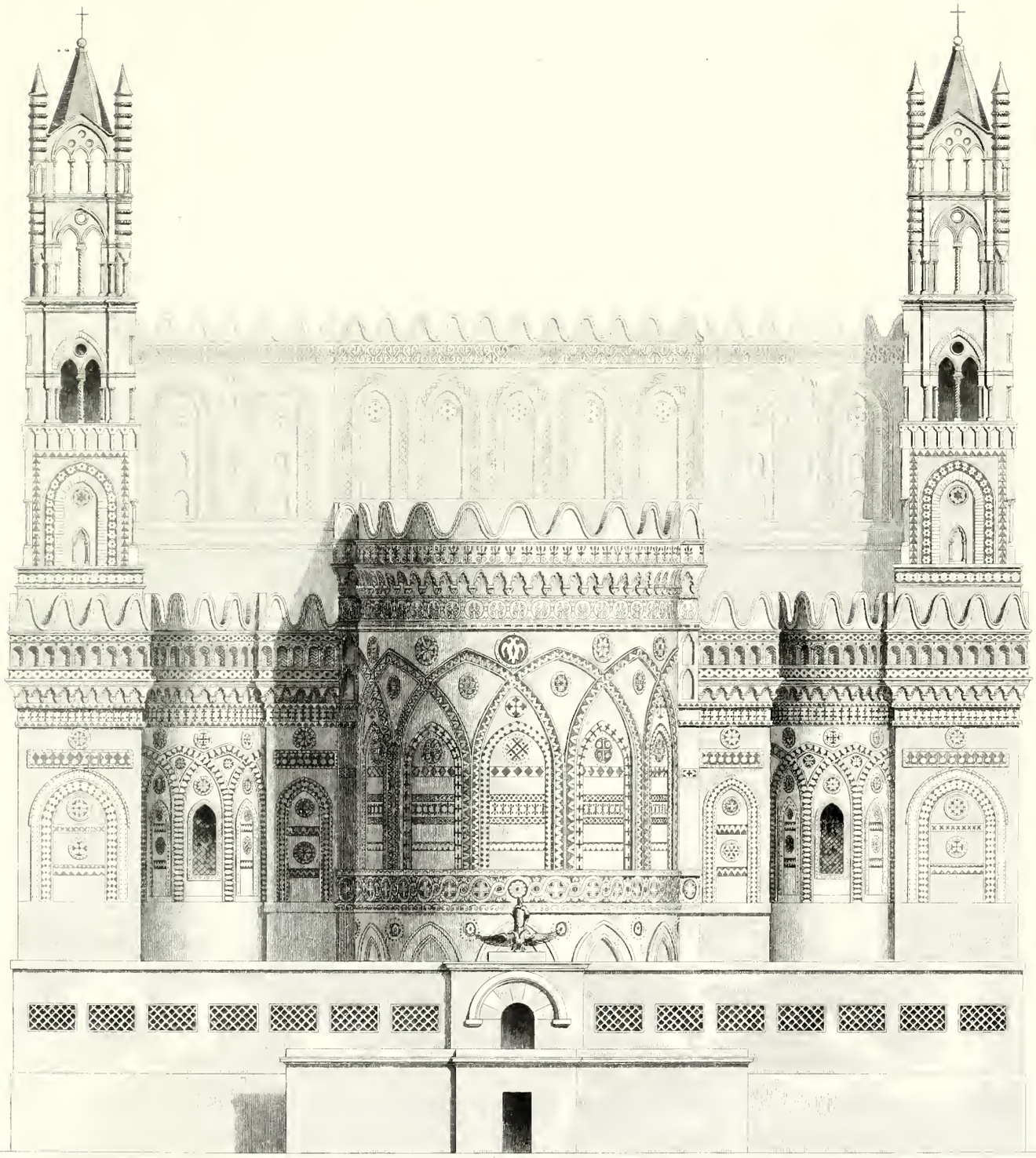
Fig 8

ÉGLISE nommée LA MARTORANA, A PALERME.

Martorana Kirche zu Palermo. Details. Pl. II^e. Chiesa della La Martorana in Palermo

Details. CHURCH OF LA MARTORANA, AT PALERMO. Details. Pl. II^d. Particamente T. 2^a

Monumens Anciens et Modernes. Iglesia Nombrada la Martorana, en Palermo (Detalles) Par Julien



d'Après Mr Alb. Lenoir

Bourdan & Bury del.

Bury sculp

CATHÉDRALE DE PALERME.

Elevation de l'Abside.

Kathedrale von Palermo — CATHEDRAL OF PALERMO. — *Catedrale di Palermo*

Elevation of the Apsis — Elevazione dell'Abside

Catedral de Palermo. /*Elevacion del absside, ó parte posterior*

Monuments Anciens et Modernes

ÉGLISE DE S^T. FRANÇOIS A ASSISES.

La petite ville d'*Assisi*, située dans l'État romain à sept lieues Nord-Ouest de *Spoleto*, sur une haute colline, avait déjà quelque importance dans l'antiquité, si l'on en juge par le beau temple dédié à Minerve qui se voit encore sur la place principale, et dans lequel fut établie une église vers les premiers temps du christianisme. Cette ville devint célèbre au XII^e^ siècle par la naissance de saint François, instituteur de l'ordre des Frères Mineurs, en 1209, et mort le 4 octobre 1226. En mémoire de cet ardent serviteur de l'Église, le bel édifice ogival dont nous donnons ici les dessins, fut construit avec tout le luxe de l'architecture et du système de décoration alors en faveur. Commencé vers l'époque de la canonisation du saint, en 1228, il fut consacré en son honneur en 1253 sous l'invocation de Notre-Dame.

Le frère Élie, successeur de saint François dans le généralat de son ordre, projeta l'édification du monument et du monastère dont il dépend, et en suivit la construction avec un zèle infatigable; il choisit pour le faire établir le penchant d'une colline qu'on nommait précédemment *Collis inferni*, parce qu'on y faisait les exécutions judiciaires; la disposition des lieux permit de donner deux étages à l'édifice principal; de plus, une crypte ou confession souterraine, destinée à recevoir les restes mortels de saint François, fut établie au-dessous de l'église basse qui s'élève au niveau du sol d'une vaste cour du couvent dont elle occupe le fond. De ce côté le monument est d'un aspect pittoresque; d'énormes contre-forts maintiennent la poussée des voûtes de l'étage inférieur; ils portent des arcs-boutants qui remplissent les mêmes fonctions pour les voûtes légères de l'église haute; une immense tour carrée, divisée en six étages ornés de pilastres et d'arcades géminées, s'élève sur la façade latérale du Nord, à l'angle de la cour sacrée qui précède l'édifice.

Les dispositions de la crypte ont été modifiées à une époque peu ancienne, comme on peut le voir par son tracé géométrique, indiqué par des lignes ponctuées au centre du plan général de l'église sur la planche 2, figure 1. La coupe de cette crypte, placée au-dessus du plan, ainsi que sur la planche 3, suffit pour faire reconnaître qu'elle a été reconstruite dans le style de l'architecture classique. On y descend du rez-de-chaussée par deux escaliers disposés symétriquement dans la nef, et du couvent par une porte placée derrière l'abside de l'église, dans une galerie qui sert de communication entre le monastère et le monument.

Le plan du rez-de-chaussée, teinté en gris sur la planche, offre quelques irrégularités causées par la base du clocher et plusieurs chapelles ajoutées sans symétrie. Une terrasse, qui porte la façade occidentale de l'église haute, ne permet pas d'entrer dans le même sens dans celle d'en bas : on y arrive par une porte latérale, conduisant dans une première nef transversale située à l'Occident; deux chapelles, terminées en polygone, en occupent le fond. Perpendiculairement à la nef d'entrée s'élève celle qui est dans l'axe de l'édifice, ainsi que le seul bas côté qui soit accessible, l'autre ayant été dénaturé par la construction du clocher. Le maître-autel, établi au milieu des transsepts, est d'architecture gothique; il est entouré de grilles que supportent des pilastres de la renaissance, reliés entre eux par une corniche; des anges s'élèvent aux angles de cette clôture sacrée. Une abside semi-circulaire occupe le fond de l'église; vers la naissance de sa voûte surbaissée est une tribune saillante, disposée pour l'usage des moines; elle s'étend jusque dans les transsepts, et complète, avec les stalles de l'abside, le chœur de l'église. Les constructions de cet édifice inférieur sont peu élevées; de grands arcs doubleaux en plein cintre soutiennent les voûtes et reposent sur des piliers très-courts, ainsi que les nervures en ogive qui se croisent au milieu des travées. L'ensemble de ces voûtes voisines du sol offre l'aspect d'une crypte; la simplicité des moulures, la sévérité des ornements peints qui les décorent, la gravité des tableaux religieux dont les murailles sont partout revêtues, enfin le peu de lumière qui pénètre indirectement dans ce saint lieu, lui donnent une physionomie particulière qu'on ne peut décrire, et qui fut rendue avec une rare perfection par M. Granet, dans un tableau célèbre placé aujourd'hui dans le Musée du Luxembourg.

Aux extrémités des transsepts, dans la nef principale au Nord, et à l'extrémité de la nef d'entrée, on a construit, à une époque postérieure, des chapelles terminées en pans coupés; leurs colonnettes légères, la décoration peinte de leurs murailles, la sculpture des chapiteaux, indiquent assez qu'elles n'ont pas été conçues en même temps que le reste de l'église basse; en effet, ces constructions accessoires, le bas côté méridional, et peut-être le clocher, ont été ajoutés, d'après les dessins d'un religieux de l'ordre, nommé frère Philippe de Campello. Son but, en ajoutant ces constructions, fut de supprimer une partie de la lumière pour donner à l'église cette teinte mystérieuse qui la caractérise : il y a complétement réussi.

On arrive à l'église supérieure par un grand escalier découvert conduisant au sol d'une haute terrasse qui

occupe le fond de la cour du couvent; une porte divisée en deux parties sert d'entrée à une seule nef de grande dimension comportant quatre travées; deux transsepts très-saillants donnent à cette partie supérieure du monument la forme d'une croix latine; l'abside occupe le fond à l'Orient. (Voir la partie du plan teintée en noir, planche 2, fig. 1re.)

La façade est richement décorée de marbres et de sculptures; la porte, ornée de colonnettes et de voussures multipliées, présente au milieu un piédroit qui la partage en deux portions égales, surmontées chacune d'un arc trilobé; plus haut, un riche oculus ou fenêtre circulaire, divisé par plusieurs cercles concentriques, forme une rose des plus variées par ses combinaisons d'arcatures, de colonnes et de fleurons à jour. Les attributs des évangélistes, sculptés en grand relief, l'accompagnent; au-dessus de cette ouverture principale qui éclaire la nef, en est une plus petite pour donner de l'air et du jour au comble. Elle est percée au centre du pignon dont la façade est surmontée. Une croix placée sur de petites bornes en pierre, qui figurent les sept collines de Rome, occupe le sommet du fronton et indique la domination papale sur la contrée où s'élève le monument.

Comme on peut le voir sur les coupes transversale et longitudinale, planche 2, fig. 2, ce haut pignon qui surmonte la façade ne remplit pas le but que se proposèrent les architectes du Nord en créant les formes aiguës des façades gothiques. Le climat des contrées septentrionales exigeait des couvertures élevées : les décorations architecturales furent conçues pour satisfaire à ce besoin. En Italie on avait de tout temps couvert les édifices avec des combles bas; l'architecture, même au moyen âge, aurait dû se conformer à cet usage basé sur la pratique. Ce haut pignon inutile, formant une muraille isolée d'un mauvais effet et exposée à tous les vents, est une anomalie qui semble indiquer l'origine septentrionale de l'architecte de l'église d'Assisi. Nous reviendrons sur ce sujet en terminant cette notice.

La nef de l'église supérieure est d'une grande élévation, et rappelle par sa disposition générale la Sainte-Chapelle de Paris. De nombreux faisceaux de colonnes légères, peintes du bas en haut, divisent les travées, portent les nervures des voûtes sur d'élégants chapiteaux, et déterminent sur les murailles latérales de l'église de grands encadrements dans lesquels sont figurés des sujets du Nouveau Testament, dus au pinceau de Giotto et de ses élèves, les plus habiles artistes de l'Italie au XIIIe siècle (*). Chaque travée présente six sujets, trois de chaque côté, séparés par des colonnes torses arabesques portant une corniche, et basées sur un stylobate peint comme tout le reste, sur lequel sont figurées des étoffes drapées. Nous en donnons un détail planche 2, figure 6, et sur la planche 4.

Sur ces parois inférieures ainsi décorées, règne une galerie de circulation qui fait le tour du monument et permet d'approcher des verrières peintes placées dans la claire-voie. Les fenêtres, de proportion allongée sur toute l'étendue de la nef, et divisées dans leur hauteur par un seul meneau vertical que surmonte un quatre-feuilles à jour au centre de l'ogive, deviennent plus larges aux extrémités des transsepts, se divisent en quatre panneaux couronnés d'ogives, de cercles et de roses. Les murs voisins des fenêtres sont couverts de sujets peints, tirés de l'Ancien Testament. Les parois situées à l'Orient et à l'Occident des transsepts sont sans ouvertures. (Voir le dessin en perspective.) Des colonnes en saillie, surmontées d'arcs trilobés et de pignons découpés, encadrent des peintures qui représentent des saints, figurés debout dans chacun des entre-colonnements. Au-dessous de ces décorations anciennes, on a placé, à une époque voisine de la renaissance, de grands autels dans le goût moderne, surmontés de tableaux cintrés et flanqués de lourdes colonnes torses qui produisent le plus mauvais effet dans cet ensemble si complet d'ailleurs.

Les voûtes en ogive de l'église n'offrent pas moins de richesses que ses parois. Les nervures sont couvertes d'arabesques variées, dont nous donnons un échantillon planche 2, figure 4. Auprès de ces nervures est un large cadre formé de feuillages et de rinceaux composés avec beaucoup de goût, et prenant naissance dans des vases portés par des enfants; le cadre enveloppe des sujets sacrés peints sur fond bleu dans les voûtes; des semis d'étoiles d'or alternent avec les sujets. Les arcs doubleaux contiennent des portraits de saints et de saintes ajustés dans des cadres circulaires, octogones ou d'une forme particulière au XIIIe siècle, comme on en voit des exemples aux figures 3 et 5 de la planche 2. Ces peintures ont conservé, en général, une fraîcheur remarquable.

Au-dessus des voûtes, la construction du comble présente une particularité remarquable, et peut-être unique. De grands arcs en maçonnerie reproduisent dans tous les sens, mais sur des proportions surbaissées, les dispositions des nervures de l'église, et servent ainsi à porter la couverture sans le secours des fermes, et

(*) Voir la planche 4, qui contient des détails de ces décorations peintes.

autres combinaisons de charpente qu'elles remplacent, par la pente qui a été donnée à leurs extrados; les bois se réduisent ainsi à une suite de faîtages et de pannes portant les chevrons, excepté dans la croupe qui surmonte l'abside.

Une partie du mobilier de l'église haute n'offre pas moins d'intérêt que l'édifice lui-même. Le trône de l'évêque est contemporain de la construction première : établi sur plusieurs marches de marbre, il consiste en un large siége dont le dossier en pointe est orné de crosses végétales; des lions en marbre, comme le reste, servent d'appui pour les bras. Deux colonnes, précieuses par la matière, s'élèvent en avant du siége et portent, par l'intermédiaire de leurs riches chapiteaux, une corniche surmontée d'un fronton aigu, orné de fleurons rampants et d'une ouverture trilobée. Cet ensemble, s'appuyant sur le mur du fond de l'abside, forme un dais monumental. Deux portraits de papes, contemporains sans doute de la construction de l'église, et dont la mémoire s'y rattache par quelque lien historique, sont retracés au-dessus.

Une série de stalles, du plus beau travail et attribuées à Sansovino, en 1501, fait le tour du sanctuaire et s'étend jusque dans les transsepts; le style est celui de la transition de l'art gothique à la renaissance; le couronnement ou dais de chaque siége se compose d'un pignon aigu et fleuronné, accompagné de pinacles dans le goût du moyen âge, et d'une petite voûte en coquille. (Voir le dessin en perspective.) Un entablement denticulaire leur sert de support commun. Les accotoirs qui séparent les stalles sont de riches consoles d'une exécution très-soignée et comparables aux plus beaux travaux de la renaissance. Dans le haut-dossier, au milieu de nombreuses moulures et de cadres en forme d'arcades, on remarque des ouvrages de marqueterie en bois, d'un dessin admirable, qui représentent des sujets d'histoire, et des portraits de moines et de prélats, exécutés avec une vérité et une expression frappante; les draperies en sont belles et d'un bon effet. Les contours de ces marqueteries sont tracés par des lignes en bois noir, les chairs en bois fauve, et les draperies en brun. Les basses stalles sont placées en avant de celles que nous venons de décrire, et décorées seulement de consoles d'une belle exécution. Le maître-autel est moderne, ainsi que tous les accessoires qui l'accompagnent. Des piédestaux, isolés et placés aux quatre angles, supportent autant de figures d'anges à genoux sur des nuages. Le lutrin est de même un meuble moderne.

Les auteurs qui ont écrit sur l'église d'Assisi, et qui ont traité l'histoire des arts et des artistes en Italie, ne sont pas d'accord sur le nom de l'architecte qui fut chargé par le frère Élie de faire les projets du monument que nous venons de décrire. Vasari dit qu'on doit les attribuer à un nommé Jacobus (Jacopo), Allemand de nation et père du célèbre Arnolfo di Lapo; on a pensé que cet artiste fut amené en Italie par l'empereur Frédéric II.

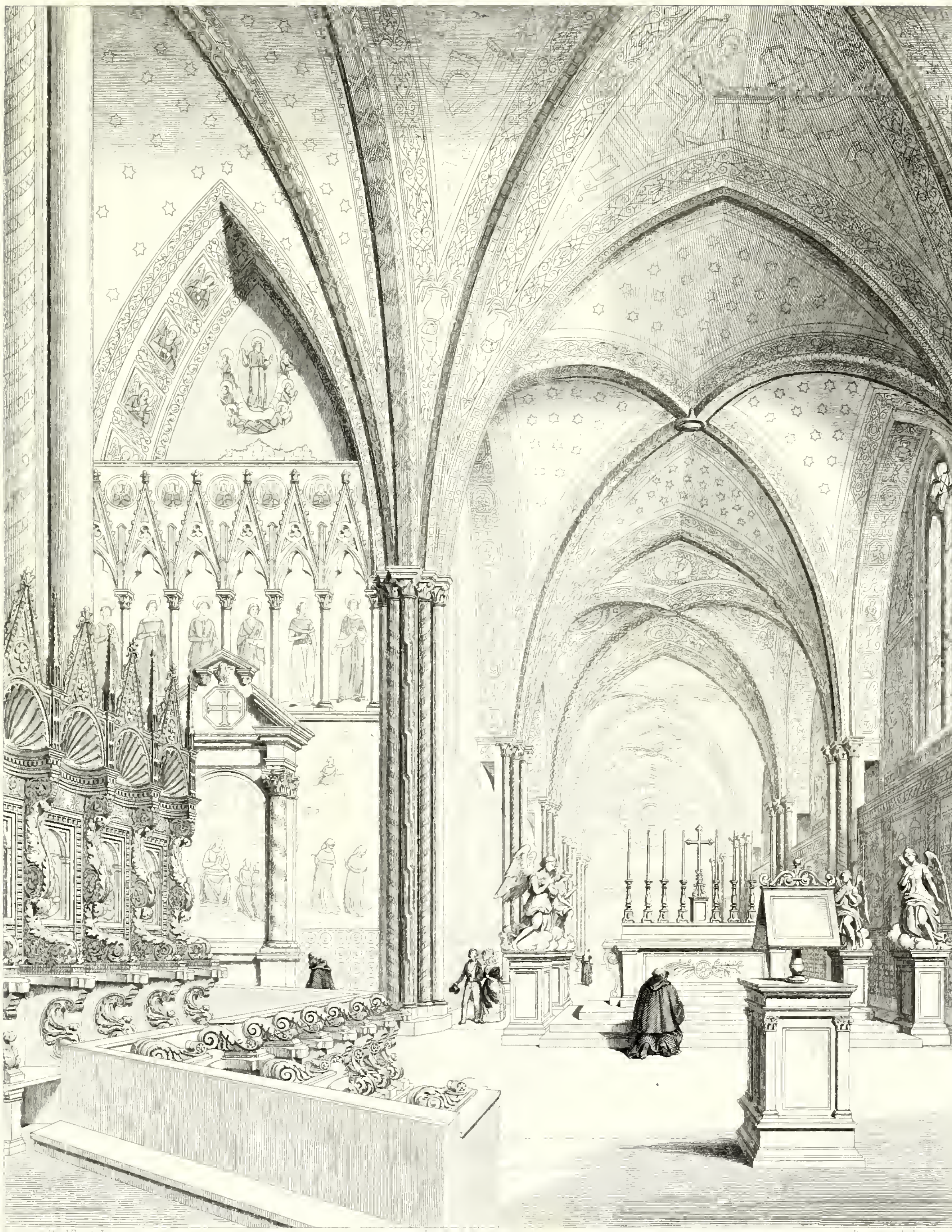
Le père Angeli, qui a écrit l'histoire du couvent et de l'église d'Assisi, confirme l'opinion de Vasari, et nous apprend, en outre, qu'un concours s'ouvrit à cette occasion entre les plus habiles artistes, et que ce fut Jacobus qui l'emporta sur ses concurrents; il s'exprime ainsi : *Propterea ex Germania, omnium architectonices peritorum illius ævi peritissimo Jacobo Alemanno (ut refert Georgius Vasarius) convocatisque aliis in eadem arte versatis quos inter adhuc juvenis devotione ductus adfuit Philippus de Campello qui postea ordinem ingressus est, et post Jacobum predictum totius operis prefectus est constitutus. Considerato emensoque situ, variis præpositis exemplaribus, perpensisque schematibus, omnes judicio Jacobi steterunt, et 15ª mensis* 1228, *fundamentis fodiendis multiplex imposita fuit manus..... Sub initio mensis maii* 1230, *ad eum statum opus redactum fuit ut pro festo proximo Pentecostes in nova basilica et conventu facile potuerit generale capitulum, et sancti corporis ad eam fieri translatio.* Ici le père Angeli est trop explicite pour que les détails qu'il donne n'aient pas été pris à une bonne source; quant au peu de temps qu'il indique comme ayant suffi à la construction de l'église, savoir du 15 mai 1228 au commencement du même mois de l'année 1230, il ne faut probablement entendre que les travaux relatifs à l'église basse et à la crypte, car pour l'ensemble du monument, il est impossible qu'il n'ait été employé que deux années; la date de la consécration se reportant à 1253, il devient clair que ce ne fut qu'à cette dernière époque qu'on termina l'architecture, la peinture murale et sur verre, ainsi que la sculpture des ornements.

Le père de la Valle voudrait attribuer la construction de cette église à Niccola Pisan, opinion qui n'est pas acceptable, puisque l'art de l'école pisane a une physionomie qui lui est particulière et dont on ne retrouve aucune trace dans le monument d'Assisi; Niccola se dirigea de bonne heure vers l'imitation de l'antique, et sur son architecture ce goût se révèle dans les détails. On sait en outre qu'à l'époque de la construction de l'église d'Assisi, Niccola Pisan était occupé à Bologne au monument que l'on considère comme son chef-d'œuvre, l'*Arca di San Domenico*. L'opinion de Vasari paraît donc bien établie. Un artiste étranger, né dans une con-

trée où l'art ogival était déjà depuis longtemps en faveur, semble seul avoir pu concevoir complétement, et dans toute son harmonie, ce beau monument qui, à son étage inférieur, rappelle, par ses voûtes basses et ses arcs doubleaux en plein cintre, les cryptes des bords du Rhin, et dont l'ensemble et les détails de l'étage supérieur sont constamment gothiques, et purs par conséquent de la physionomie toujours un peu païenne qu'on remarque dans tous les autres édifices ogivaux de la Péninsule. Quant à la décoration peinte, livrée à des artistes nationaux, on devait s'attendre à lui voir prendre une teinte tout italienne, que les détails reproduits sur la planche 2 ne permettent de comparer en aucune façon aux peintures qui ornaient, au commencement du XIII^e^ siècle, les murailles et les nervures de nos édifices du Nord. Dans la nef supérieure, les arcs trilobés, les hauts pignons à jour, les chapiteaux à crosses végétales, détails si communs alors dans nos contrées, sont employés avec trop d'assurance pour être attribués à des Italiens, encore novices alors dans ce style septentrional ; ajoutons que les meneaux des croisées ont le galbe et les contours de ceux qu'on exécutait alors en France et en Allemagne, et que cet édifice est le seul exemple au delà des Alpes, où l'on trouve une suite de verrières aussi complète et harmonisée de la sorte avec l'édifice. L'art ogival était encore une nouveauté en Italie, lorsqu'au commencement du XIII^e^ siècle s'éleva l'église d'Assisi; on le nommait tudesque ou *tedesco*, allemand ; quelques essais seulement avaient été tentés. A cette époque, quel artiste italien aurait pu concevoir un ensemble aussi complet, aussi bien proportionné, dans un genre alors tout nouveau pour lui? Nous rappellerons enfin ici ce que nous avons dit précédemment à l'occasion de la façade : son pignon isolé et sans but sous le climat d'Italie, et si raisonnable dans le Nord, paraît une preuve de l'origine septentrionale de l'architecte, qui n'aura pu se résoudre à dénaturer les formes aiguës auxquelles il était habitué, pour les faire descendre jusqu'aux proportions basses des toits à l'italienne, modifications que firent subir à l'architecture gothique Niccola Pisan lui-même à l'église de Saint-Antoine de Padoue, Simon Andreozzi sur les faces latérales de l'Ara-Cœli à Rome, et beaucoup d'autres architectes italiens contemporains de la période ogivale, dans les monuments nombreux, mais généralement incomplets, qu'on trouve depuis Venise jusqu'au royaume de Naples.

— BIBLIOGRAPHIE. —

Vasari, Vite de più eccellenti Pittori, article : Arnolfo di Lapo.
Francisc. Mariæ-Angeli, Collis paradisi amœnitas, seu S. conventus Assisiensis historiæ, 1704.
Della Valle, Lettere sanesi sopre le belle arti.
Dagincourt, Histoire de l'art par les monuments; Paris, 1823.
Cicognora, Storia della Scultura, etc. *Prato*, 1823.



Albert Lenoir … Fairy et Jibault sc.

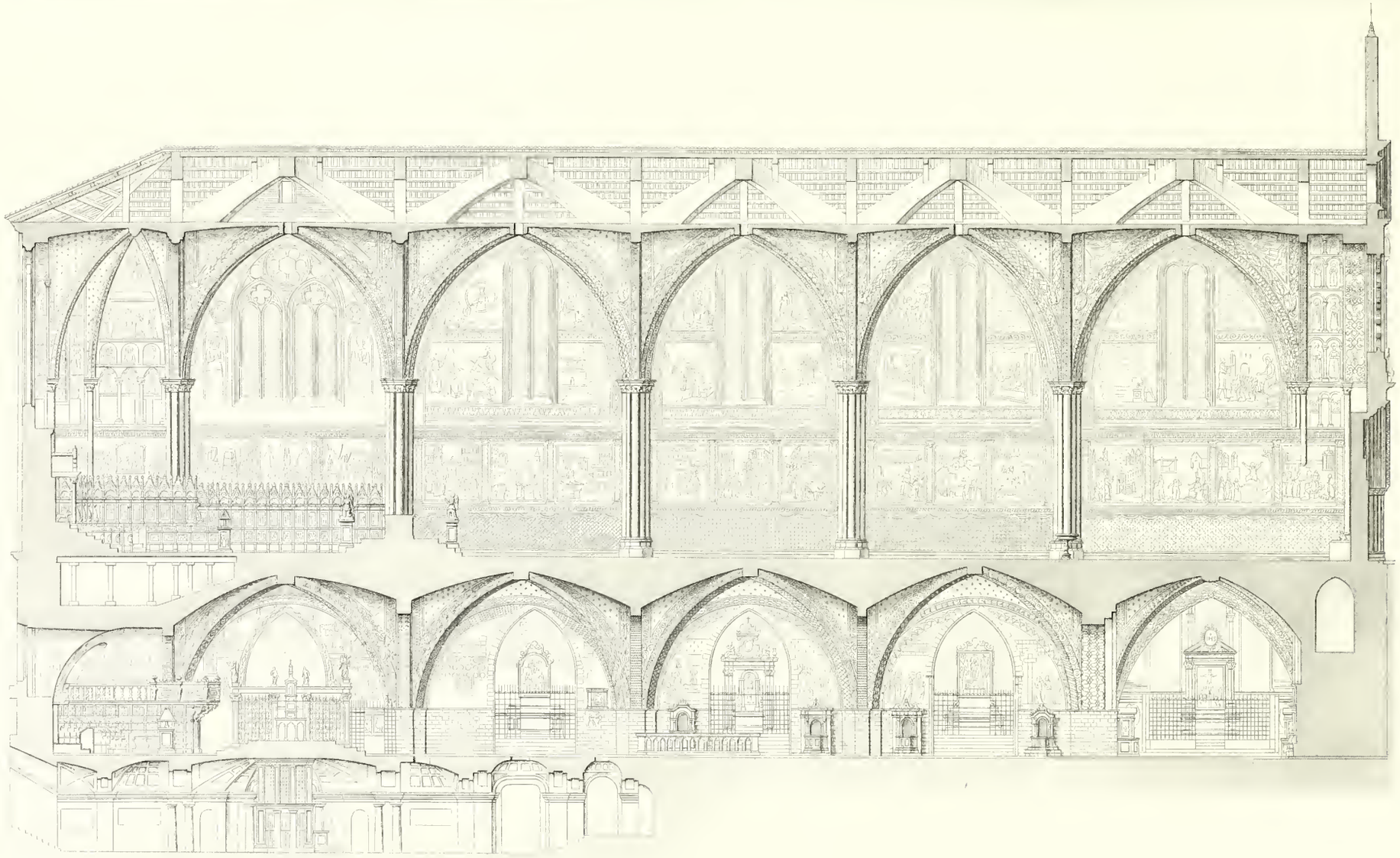
ÉGLISE DE S.T FRANÇOIS A ASSISES.

Italie

CHURCH OF S.T FRANCIS AT ASSISI,

Italy

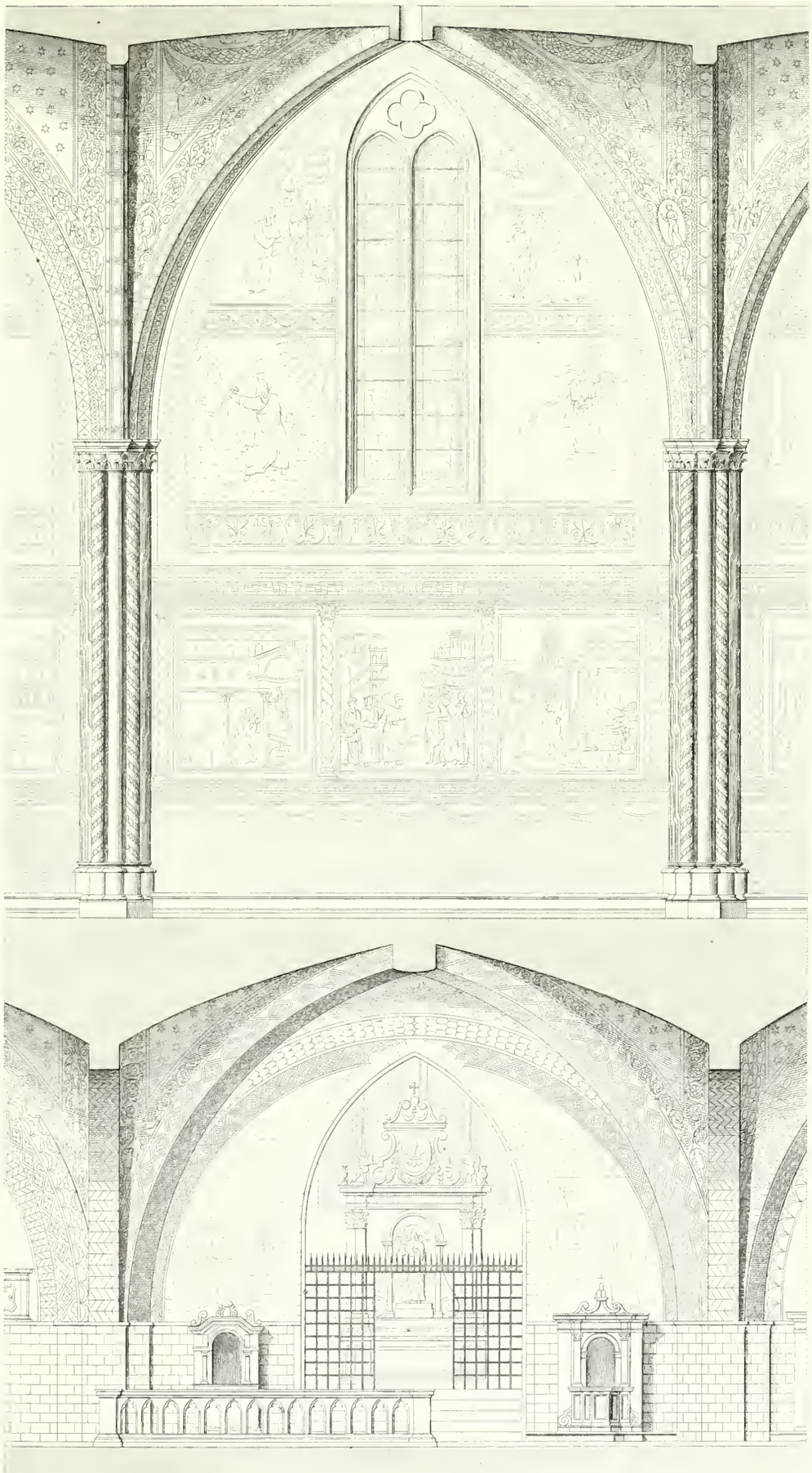
Iglesia de San Francisco en Asis. *(Italia)*



ÉGLISE DE S^t FRANÇOIS À ASSISE.

Coupe longitudinale.

Iglesia de San Francisco en Asis. *(Perfil Longitudinal.)*



ÉGLISE DE St FRANÇOIS À ASSISE.

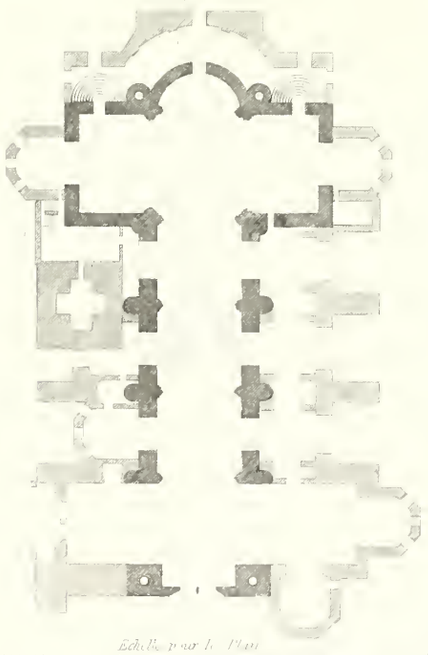
CHIESA DI S.TA FRANCISCO AD ASSISE.

Iglesia de San Francisco en Asís. *(Intercolumnio)*

Fig 3

Echelle pour la Coupe

Fig 1



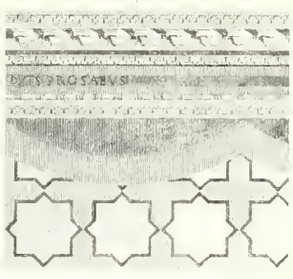
Echelle pour le Plan

Fig

St Mètre

Fig 4

Fig 6



d'apres M. Albert Lenoir

Burg et Jourdan del

Paris et Londres

ÉGLISE DE St FRANÇOIS À ASSISE

Kirche des heiligen Franciscus zu Assisi

Details Pl. 2.

Details Pl. 2

CHURCH OF St. FRANCIS AT ASSISI.

Details Pl. 2

Chiesa di San

Dettagli

Modernes

Anciens et Modernes

Iglesia de San Francisco en Asis (Detalles)

SAINTE-MARIE DES FLEURS A FLORENCE.

Des esprits faux ou étroits ont souvent prétendu que la monarchie seule pouvait encourager et faire fleurir les arts, et que l'architecture plus particulièrement souffrait lorsque la royauté ne l'inspirait et ne l'encourageait pas. Rien cependant n'est moins conforme à l'histoire et à la vérité, et le monument dont nous allons nous occuper en est une des innombrables preuves. Vers la fin du XIII[e] siècle, les Guelfes étaient depuis longtemps à la tête de la république florentine. Cette faction de l'étranger, formée par les familles nobles, fut enfin vaincue en 1292 par le parti populaire et national. Giano della Bella, noble lui-même, mais ennemi de sa caste, voulut que la noblesse devînt un titre d'exclusion aux affaires de la république, et de plus un commencement de peine. Un édit rigoureux, portant le nom d'*Ordonnance de Justice*, désigna trente-sept familles guelfes de Florence, qu'il déclara *nobles* et *grandes*, et qu'il exclut à ce seul titre pour jamais de la seigneurie, leur refusant la faculté de renoncer à leur noblesse, pour s'égaler aux autres citoyens. A cette époque, Florence était remplie d'habitants; de richesses, et au comble de la gloire; elle ne fut jamais dans une position plus élevée et plus heureuse. Elle avait dans son sein trente mille citoyens capables de porter les armes, et soixante-dix mille dans la campagne. La grandeur politique de Florence éleva le Palais-Vieux, ou Palais de la seigneurie. Mais la république voulut faire quelque chose de plus grand encore. On lit, dans le décret qui charge l'architecte de l'édification d'une nouvelle cathédrale de Florence, que le dessin pour la restauration de Santa-Reparata doit porter l'empreinte d'une pompe et d'une magnificence telles, que l'art et la puissance des hommes ne puissent rien imaginer de plus grand ou de plus beau; que l'exécution de cette œuvre émane d'une résolution prise en conseil public et privé, par les personnages les plus habiles de Florence, de n'entreprendre pour la commune aucune œuvre dont l'exécution ne doive répondre à des sentiments d'autant plus grands et plus généreux, qu'ils sont le résultat des délibérations d'une réunion de citoyens dont les intentions ne forment qu'une seule et même volonté. La grandeur et l'élévation des idées exprimées dans ce décret ne trouvent leur pendant que dans les républiques de l'antiquité, et leur réalisation nous a donné ces grands monuments de la République de Florence, élevés avant le règne bourgeois des Médicis.

C'est en l'année 1296 que la première pierre de la cathédrale fut posée, et cela avec une pompe solennelle, par le cardinal légat, le jour de la Nativité de la Vierge, le 8 septembre, en présence de plusieurs évêques, du clergé, du podesta, des capitaines, des prieurs, des autres magistrats de la ville, et enfin de tout le peuple, qui était accouru en foule à cette grande et belle cérémonie. Comme on prévoyait les dépenses que devait exiger l'édification d'un monument aussi gigantesque, on leva une taxe de quatre deniers par livre sur toutes les marchandises qui sortaient de la ville, et un impôt annuel de deux sous par tête. De plus, le pape et le légat accordèrent de grandes indulgences à ceux qui contribueraient de leurs aumônes à l'érection de la basilique.

Ce n'est point à Arnolfo di Lapo que fut donné l'honneur d'élever le dôme de Florence. C'est bien un Arnolfo, mais il ne se nommait pas di Lapo; dans la lettre d'appointements d'Arnolfo comme architecte du dôme (*), il est dit : « *Arnolfus de Colle fil. quondam Cambii* (**). » C'est Vasari qui surnomme notre architecte Arnolfo, di Lopo. C'est encore une des innombrables erreurs à corriger dans le livre d'ailleurs si curieux de cet auteur peu consciencieux, et quelquefois si mal renseigné. Après la mort d'Arnolfo, Giotto, Taddeo Gaddi, André Cione, Filippi et Brunelleschi continuèrent les travaux.

Le dôme de Florence est remarquable, non-seulement à cause de sa grandeur matérielle, mais il est encore très-intéressant aussi pour l'histoire de l'art. Le caractère de son architecture n'offre rien d'un style de transition; il ne vous montre rien de national. Il a un cachet étranger, septentrional, et l'on ne peut douter que des influences allemandes ne soient venues là faire accepter leurs prétentions aux droits de naturalisation. Mais l'architecture à ogive, création toute septentrionale, dont l'essence est l'aspiration vers les cieux représentée par la ligne perpendiculaire, ne put se développer dans la péninsule italique avec une entière liberté, comme de ce côté-ci des Alpes, parce que le principe de l'architecture antique, qui est la ligne horizontale, était trop prépondérant en Italie pour ne pas revendiquer toujours les prérogatives traditionnelles de son

(*) *Richa delle Chiese di Firenze*, t. VI, p. 17.

(**) Dans une lettre du roi Charles d'Anjou de 1277, Sept. x, Ind. VI (conservée dans les archives *della Cancellaria x virale di Perugia*, A, n° 52, et imprimée par Mariotti, *lett. perug.*), il est nommé simplement MAG. ARNULFUS DE FLORENTIA. A l'étranger, on oublia le nom de sa ville natale.

antiquité. L'église de Saint-André de Vercilli, bâtie au commencement du XIII^e^ siècle par le cardinal Guala, n'aura sans doute pas été sans influence sur le parti pris par l'architecte de se servir de l'ogive dans le dôme de Florence. Quant aux colonnes, il n'a point voulu les employer à l'intérieur. C'est le système de pilastres qui y règne.

Le plan de Sainte-Marie des Fleurs, de Florence, forme une croix latine, dont les trois branches supérieures ont une égale dimension. Le chœur et les deux transsepts sont polygonaux et construits par l'octogone; ils offrent trois faces. Cinq chapelles carrées rayonnent sur les faces apparentes de l'octogone en question. L'intersection présente également une figure à huit pans. Quatre grandes travées forment la nef et ses collatéraux. Elle devait avoir une travée de plus dans sa longueur. Mais les familles des Falconieri et des Bischieri ne voulurent pas sacrifier des bâtiments qu'elles possédaient à l'est du dôme, et l'architecte fut obligé de se contenter de donner à son monument la longueur qu'il a actuellement. Car l'architecte avait l'intention de bâtir cinq travées au lieu des quatre qui existent. C'est ce que peut prouver la disproportion de la nef avec l'étendue du chœur, qui, pour l'œil exercé habitué à l'étude des plans des églises de l'époque de la nôtre, est trop étendu pour la dimension longitudinale de la nef. Il est évident que l'architecte a voulu appliquer dans son œuvre le beau système des chapelles rayonnantes en usage dans les pays du Nord, et tel que nous le voyons pratiqué à Reims, Beauvais et Cologne. Mais il n'a point tiré parti du bel effet d'ombre et de lumière que produit ce système à l'extérieur, par le périmètre des lignes obliques et angles rentrants et sortants, tel qu'on le voit dans les cathédrales que nous venons de citer. Au dôme de Florence, les cinq chapelles du chœur et de chacun des transsepts sont englobées et circonscrites dans la moitié d'un octogone, et trois faces seules de cette figure se présentent à la vue du spectateur. Ces chapelles sont prises entièrement dans l'épaisseur du mur. Cette disposition, qui malgré cela est fort belle à l'intérieur, ne peut être excusée que par l'intention de l'artiste de couvrir l'intersection par une immense coupole, pour laquelle il a été obligé d'établir des points d'appui solides et vigoureux. La cathédrale de Pise avait sa coupole, et Saint-Marc de Venise avait la sienne. Arnolfo di Cambia voulut doter Florence d'une autre coupole, dont la grandeur et la magnificence devaient effacer les autres. Il en conçut le projet; il ne put l'exécuter, mais des dispositions avaient été prises à cet effet dans son plan de l'édifice. Ce n'est que cent vingt-cinq ans plus tard que fut commencée la coupole qu'on admire aujourd'hui, comme une des plus belles qui existent.

Ce ne sont pas des colonnes qui soutiennent les arcades de la nef, mais des piliers carrés à angles rentrants aux extrémités, dans lesquels est placée une colonnette. Nous n'y voyons pas, comme dans le Nord, l'application des demi-colonnes sur les grandes faces et qui produisent un si bel effet. Les piliers de notre cathédrale empruntent quelque chose de l'aspect des pilastres. Coupés d'abord à une hauteur de 11^m^,50 environ par le chapiteau, sur lequel est adaptée une sorte de frise avec corniche, servant de bases aux pilastres supérieurs, coupés ensuite une seconde fois à une élévation de 20^m^ par la continuation horizontale de l'archivolte des arcades, ces piliers n'ont point d'élégance ni de légèreté; ils semblent lourds et écrasés. Les arcades qui séparent la nef des bas côtés, sont à ogives. Immédiatement au-dessus de ces arcades, règne une élégante balustrade supportée par de riches consoles très-saillantes et composées de feuillages. C'est du pied de cette balustrade que s'élèvent les arcs-doubleaux transversaux et les nervures diagonales. Ainsi que notre coupe le fait voir, il n'existe point de triforium dans Sainte-Marie des Fleurs de Florence. Au lieu de nos belles claires-voies du Nord, il n'existe dans notre cathédrale qu'un mur plein, percé de quatre grands oculus de chaque côté. S'ils ne sont pas aussi beaux que nos claires-voies du XIII^e^ siècle sous le rapport esthétique, ils sont suffisants pour la lumière qu'ils doivent faire entrer dans le monument. Car, n'oublions pas que le soleil du Midi est infiniment plus éclatant et plus vif que le nôtre : qu'en hiver, le ciel n'est point aussi longtemps brumeux que chez nous, et que, par conséquent, les baies qui doivent éclairer l'intérieur d'un édifice n'ont pas besoin d'être aussi spacieuses que dans le Nord. Toutes les arcades intérieures du dôme sont à ogives. Les fenêtres des bas côtés sont élégantes et élancées. Elles sont d'une grande simplicité à l'intérieur, n'ayant qu'un seul meneau. La partie octogonale de l'intersection n'offre pour ainsi dire que des parties de murs lisses, si l'on en excepte les trois galeries qui en font le tour à l'intérieur. Les chapelles du chœur et des transsepts ont également une grande sobriété d'ornementation. La galerie qui règne au-dessus des arcades de la nef, qui se prolonge aussi sur les quatre faces pleines de l'octogone de l'intersection, règne également dans les transsepts et le chœur, de sorte qu'en partant du mur de la façade occidentale, l'on peut faire le tour de la cathédrale (*).

(*) La longueur du dôme de Florence dans œuvre est de 153 m.; la nef a 18^m^50 de largeur; la largeur de la nef et des

— SAINTE-MARIE DES FLEURS A FLORENCE. —

L'extérieur de Sainte-Marie des Fleurs est empreint d'une noble majesté et d'une imposante grandeur : il est revêtu de marbre blanc, noir et rouge, et ce revêtissement forme une immense quantité de panneaux carrés de toutes dimensions. Il nous semble cependant qu'il y a une trop grande exubérance de panneaux, et leur disposition ainsi que leur couleur ont souvent fait comparer la cathédrale de Florence à un grand ouvrage de marqueterie, et il faut l'avouer, la comparaison n'est point inexacte, mais méritée. Il paraît que les deux travées occidentales de notre monument n'ont point été élevées par Arnolfo, ni même d'après ses dessins. Elles offrent, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, une disposition autre que celle des deux travées orientales. Les fenêtres sont moins élevées, et des espèces de pilastres, formant des contre-forts de très-peu de saillie, ornent ces deux travées de l'ouest, tandis qu'ils manquent aux deux autres travées. Il est à présumer que cette partie du monument a été exécutée par Giotto, qui a fait aussi un projet de façade principale qui eut un commencement d'exécution. Nous ferons encore remarquer que les deux travées de l'ouest ont de chaque côté quatre fenêtres, tandis que les deux autres n'en ont que deux qui sont infiniment plus élevées que les premières. On entre dans la cathédrale de Florence par sept portes, dont trois sont placées sur la façade occidentale, et quatre autres sur les façades du nord et du midi. Les portes latérales seules attirent l'attention de l'artiste. Ainsi que les fenêtres, elles offrent le style florentin à ogive dans toute sa perfection comme dans son entier développement. Mais il ne faut pas y chercher l'harmonieux agencement des lignes droites et des lignes courbes, ni la savante disposition des plans, et des colonnettes telles que l'homme de science et de goût se plaît à les étudier dans nos cathédrales d'Amiens, de Reims et de Cologne. Dans les fenêtres, et surtout dans les portes latérales de notre monument, on retrouve sans peine le sentiment de l'antiquité romaine, dont l'esprit italien dans le moyen âge n'a su s'affranchir entièrement. Nous ne regardons le dôme de Florence que comme une traduction classique de notre architecture septentrionale, création des hommes du Nord, affranchis des traditions absolues de l'antiquité, quoique de temps en temps nous y surprenions cependant certains vestiges, singulièrement transformés et métamorphosés néanmoins. Nous ne pouvons passer sous silence les belles colonnes torses de la porte latérale du nord-ouest et les magnifiques sculptures qui lui servent de base, et qui représentent un lion et une lionne avec ses petits. Il est vivement à regretter que les artistes qui sont allés en Italie, n'aient jamais songé à dessiner l'ornementation du monument qui nous occupe.

Le dôme contient de magnifiques vitraux peints par François-Dominique Livi de Gambassi en Toscane. La délibération de l'œuvre de Sainte-Marie des Fleurs qui le charge de ces travaux est datée du 15 octobre 1436 (*). Il y existe aussi d'autres vitraux peints d'après les dessins de Ghiberti et de Donatello. F. D. Livi est le même artiste qui a peint le couronnement de la Vierge du vitrail de la fenêtre de la grande chapelle de l'église paroissiale d'Arezzo.

La partie la plus remarquable de notre cathédrale est sans contredit sa coupole. Elle n'est point l'œuvre d'Arnolfo di Cambia, mais de Filippo Brunelleschi, architecte florentin. A la mort d'Arnolfo, il ne put voir bander que les trois principaux arcs qui soutiennent la coupole.

Le gouvernement de la république de Florence convoqua, en l'année 1420, une réunion des plus illustres architectes de France, d'Allemagne, d'Angleterre, d'Espagne et d'Italie, pour avoir leur avis sur le projet de la construction d'une coupole pour le dôme. Cette assemblée eut lieu dans l'œuvre de Sainte-Marie des Fleurs, et après bien des discussions, Brunelleschi remporta la victoire sur ses compétiteurs et ses rivaux.

La coupole, de forme octogone, a été commencée en l'année 1421, cent vingt-cinq ans après la pose de la première pierre de l'église. Aucun architecte depuis la mort d'Arnolfo n'avait osé se charger de la construction d'une coupole sans faire une dépense prodigieuse de charpentes. Brunelleschi ambitionna cette construction, et sans parler de son projet à personne, il étudiait la structure d'un grand nombre de coupoles, d'une quantité de voûtes antiques, et particulièrement celle du Panthéon de Rome, où il allait souvent. L'œuvre de Brunelleschi fut terminée dans l'espace de treize ans, le 12 janvier 1434, et l'année suivante l'église fut consacrée par le pape Eugène IV.

Après la mort de Brunelleschi, les administrateurs du dôme désignèrent Giuliano da Maiano pour rem-

bas côtés est de 42 m. Les bas côtés ont $8^{m},50$ de largeur. La hauteur de la voûte est de $43^{m},85$. La hauteur de la coupole est de $89^{m},25$ jusqu'à la naissance de l'ouverture circulaire. Le diamètre de la coupole est de $42^{m},25$. La longueur du transsept dans œuvre est de 92 m. y compris les deux chapelles du nord et du sud. Les transsepts ont 17 m. de largeur sans les chapelles, et 31 m. avec ces dernières.

(*) *La Metropolitana Fiorentina Illustrata* par Molini. Florence, 1820, p. 17 et 53 et suivantes.

placer ce grand architecte. Il entoura les œils-de-bœuf du tambour de la coupole d'incrustations en marbres noir et blanc, et construisit les pilastres de marbre, sur lesquels Baccio d'Agnolo éleva l'architrave, la frise et la corniche. C'est ce dernier architecte qui donna les dessins de la galerie de la coupole, ceux que Brunelleschi avait laissés à sa mort s'étant perdus par l'incurie des intendants de la fabrique. Il avait déjà exécuté une grande partie de la galerie, lorsque Michel-Ange Buonarrotti critiqua l'ouvrage de Baccio, et la galerie resta inachevée.

Brunelleschi a banni le style à ogive (appelé *manière tudesque* par Vasari) des monuments qu'il éleva : il employa de nouveau les corniches antiques et mit en honneur les ordres toscan, corinthien, dorique et ionique. Sa coupole de Sainte-Marie des Fleurs, toutefois, n'en conserve pas moins un caractère qui n'est point antique quant à l'ensemble. L'on voit, par notre coupe, que l'intrados forme une ogive. Mais l'extérieur du tambour qui supporte la coupole, est tout à fait dans le style antique. La lanterne qui la couronne, exécutée après la mort et sur le modèle de Brunelleschi, offre le même cachet. La coupole intérieure est recouverte par une seconde plus légère, et qui lui sert de toiture. On monte à la lanterne dans l'espace laissé vide entre les deux coupoles.

La coupole de la cathédrale de Florence est la plus grande connue et la première assise sur un tambour (*); c'est aussi la première qui ait été construite *double*, ainsi que nous l'avons expliqué plus haut.

La belle tour carrée et isolée, dite le *Campanile*, placée à $6^{m},50$ de distance à l'angle sud-ouest du dôme, fut commencée le 9 juillet 1334 par Giotto di Bondone de Vespignano. Taddeo Gaddi continua les travaux en 1336, année de la mort de Giotto. C'est à l'occasion de la construction du campanile que notre artiste reçut de la république de Florence le titre de citoyen et une pension annuelle de ceut florins pour le récompenser des chefs-d'œuvre qu'il avait créés. Cette élégante tour nous offre l'art toscan à ogive dans tout son développement et dans tout son plus grand perfectionnement. Mais nous y retrouvons cependaut les mêmes défauts que ceux signalés dans notre description de la cathédrale. La ligne horizontale y domine d'une manière trop absolue, et coupe même quelquefois le système perpendiculaire d'une manière désagréable. Le campanile nous offre le meilleur exemple de l'impuissance des plus grands artistes italiens de construire des monuments d'une haute élévation, avec des réminiscences de l'architecture antique. Cette œuvre du Giotto n'exhibe pas l'entente de cette ordonnance perpendiculaire de lignes et de faces, si admirablement exprimée daus nos clochers du Nord.

Notre planche de détails du campanile nous montre la partie inférieure du soubassement (n° 7), le n° 5 sa partie supérieure. Il est très-simple et d'un goût parfait ; tous ses profils sont antiques. La figure 8 représente la porte d'entrée située à l'ouest. Le système horizontal s'y fait connaître par une sorte d'imposte, continuation du tailloir des deux chapiteaux des pilastres formant les pieds-droits de la porte. Sur le soubassement, divisé en deux rangées horizontales de panneaux, s'élèvent quatre étages, dont le dernier a beaucoup plus de hauteur que les trois autres. La figure 4 nous donne le couronnement supérieur de la tour. La figure 3 représente les fenêtres du second étage, la fig. 2 celles du troisième étage, la fig. 1 les quatre grandes fenêtres du quatrième étage supérieur, et enfin la fig. 6 les petites baies centrales du premier étage du bas.

Le campanile forme un parallélipipède complet qui s'élève dans les mêmes dimensions depuis sa base jusqu'à son sommet. A chaque angle saillit un contre-fort octogonal, ainsi qu'on peut le voir par la fig. 1 de notre planche de l'élévation, des plans et de la coupe. Le corps du campanile a $13^{m},30$ de largeur au rez-de-chaussée, et $12^{m},40$ dans le restant de sou élévation. Le mur du rez-de-chaussée a $3^{m},60$ d'épaisseur : celle du mur des quatre étages est de $3^{m},15$. Nos quatre plans indiquent suffisamment la disposition de l'escalier intérieur qui conduit à la plate-forme, et nous dispensent d'en parler ici. Il est facile de voir, par l'arrangement de la plate-forme et des pierres d'attente, qu'il était dans le projet de l'auteur du campanile de le couronner d'une flèche. Relativement à cette construction, nous avons encore le témoignage de Vasari. Suivant le projet de Giotto, dit-il, au-dessus de la plate-forme devait s'élever une pyramide quadrangulaire, haute de cinquante brasses ; mais les architectes modernes ont toujours conseillé de ne point exécuter ce supplément tudesque, dont la suppression ne paraît pas devoir nuire à la beauté du campanile (**). La hauteur du campanile, depuis le sol jusqu'au-dessus de la balustrade de couronnement, est de $81^{m},75$ (***). Sa décoration

(*) On appelle *tambour* l'espace perpendiculaire situé entre le corps du monument et la naissance de la coupole.

(**) Vasari, traduction française de Leclanché et Jeanron. Vie de Giotto, tom. I^er^, p. 218.

(***) Dans la *Metropolitana Fiorentina Illustrata* de Molini, il est dit, page 41, que le campanile a 140 brasses de hauteur ; en comptant 594 millimètres pour la brasse, cela donnerait $83^{m},18$, hauteur donnée aussi par M. Willis.

extérieure se compose d'un placage de marbre, blanc, noir et rouge. Le couronnement, les fenêtres et la porte sont également en marbre de couleur. Cette belle tour est ornée extérieurement de cinquante-quatre bas-reliefs et de seize statues, dans lesquels on reconnaît l'histoire du développement des connaissances humaines. Le commencement de cette histoire se trouve à gauche sur la face occidentale et dans les panneaux du bas du rez-de-chaussée. Elle fait le tour du campanile, pour recommencer ensuite dans la seconde rangée. On y voit la création de l'homme et de la femme, leurs premiers travaux, Jabal, le premier pasteur, Jubal, inventeur de la musique, Tubalcain, premier forgeron, Noé puni pour s'être enivré, la religion primitive, représentée par le culte des astres, l'art de la construction des maisons, la femme de ménage, l'homme domptant le cheval, la femme tissant des étoffes, la loi, Dédale, comme représentant les voyages, l'invention de la navigation, Hercule et Antée ayant dompté les éléments, ou bien représentant la guerre; l'agriculture, l'utilité du cheval, l'architecture. Ensuite viennent les arts et les sciences : Phidias représente la sculpture, Apelles la peinture, Donatus la grammaire, Orphée la poésie lyrique, Platon et Aristote la philosophie, Tolomeus l'astronomie. Vient ensuite un vieillard avec la musique instrumentale. Dans la seconde rangée de panneaux, les sept vertus cardinales, les sept œuvres de la miséricorde, l'exaltation des sept saluts, les sept sacrements ou plutôt les six sacrements, car, au lieu de la pénitence, l'on voit la vierge Marie avec l'enfant Jésus. Tous ces sujets ont été composés par Giotto lui-même et quelques-uns sont exécutés par lui; d'autres sont dus au ciseau d'André Pisano et de Lucca della Robbia. La Transfiguration, au-dessus de la porte d'entrée, est d'André Pisano. Les statues du premier étage sont au nombre de seize, ainsi que nous l'avons dit. Celles des quatre évangélistes sont de Donatello. Les deux du centre, sur la face occidentale, sont des portraits. L'homme chauve, le *Zuccone*, est le portrait de Barduccio Cherichini, en costume de sénateur romain : il regarde à terre. L'autre retrace les traits de Francesco Soderini. Trois des statues des quatre grands prophètes sont d'André Pisano, la quatrième est de Giottino. Deux statues des patriarches sont de Donatello, deux autres de Niccolo Aretino. Les sibylles sont de Nanni di Bartolo.

Il y a une trop grande ressemblance entre l'architecture extérieure du campanile et du dôme, pour que nous ne penchions pas fortement à croire que la décoration de Sainte-Marie des Fleurs ne soit de Giotto en grande partie. Arnolfo est mort en 1300, quatre ans après le commencement de sa grande œuvre. Il éleva sans doute les murs bruts jusqu'à une certaine hauteur, sans monter en même temps le revêtissement en marbre. C'était aussi l'usage, à Florence, de procéder de cette manière, car Santa-Croce, Saint-Laurent et plusieurs autres monuments nous laissent voir des façades brutes qui attendent encore le placage en marbre qui doit leur servir de décoration. Peut-être Arnolfo est-il l'auteur de la décoration entière de la partie orientale du dôme, du chœur et des transsepts, qui rappellent celle du baptistère de Saint-Jean, exécutée par lui quelques années avant sa mort. On y remarque des pilastres et des arcades; mais le style est généralement roman, les arcades sont à plein cintre, tandis que les fenêtres du dôme dans cette partie sont à ogive. Arnolfo avait laissé le modèle du monument; on aura sans doute suivi sa conception de l'ensemble, et l'on voit effectivement que l'intérieur est la création d'un grand architecte, tandis que l'extérieur, qui retrace si peu l'idée architectonique des diverses parties organiques de l'édifice, nous semble un simple placage, œuvre fort belle, à la vérité, mais qui est plutôt le fait d'un peintre décorateur que d'un architecte.

Ce qui donne quelque poids à notre opinion, c'est que Giotto fut chargé de dresser un projet pour la décoration d'un riche portail occidental, projet qu'il exécuta aussi en partie, mais qui ne fut pas entièrement terminé. En 1588, le « proveditore » de l'œuvre, Benedetto Uguccioni, fit détruire les travaux que Giotto avait commencés à la façade, et cela, à l'instigation de l'architecte Bernardo Buontalenti. En 1618 on salit le dôme, en y peignant les détails d'architecture qu'on y voit aujourd'hui.

La coupole a été peinte à fresque par George Vasari. Commencée en 1572, elle fut continuée et terminée par Frédéric Zucchari et Pierre Candid.

La belle porte en bronze de la sacristie du nord est de Lucca della Robbia. Il l'exécuta de 1446 à 1464 (*), après avoir terminé les ornements en marbre du grand orgue que les marguilliers lui firent faire vers 1438. On en avait chargé d'abord Donato en 1417 ; mais il ne put réussir à la fonte de son œuvre. C'est vers 1446 que Lucca fut chargé alors des travaux, conjointement avec Michelozzo di Bartolomeo, le célèbre architecte de Côme de Médicis, et avec Maso di Bartolommeo. La belle résurrection du Christ, exécutée en terre cuite, placée au-dessus de cette porte, est le premier ouvrage de Lucca della Robbia dans cette matière.

(*) Rumohr, Recherches sur les arts en Italie (en allemand), 1827, 2 vol., p. 292.

— STYLE OGIVAL. —

Nous ne quitterons pas e Dôme sans nous occuper de quelques monuments remarquables qui en ornent l'intérieur. Nous voyons dans un des bas côtés un monument sépulcral que soutiennent deux arcades à plein cintre, supportées par trois riches consoles. Sur la corniche qui couronne ces deux arcades, trois lions portent un beau sarcophage qui contient les cendres de Marc-Antoine d'Orso de Florence, homme très-érudit et versé dans le droit canonique et civil, d'abord évêque de Fiesole et ensuite de Florence. Lorsque Henri VII, empereur d'Allemagne, assiégea en 1312 la ville de Florence, Marc-Antoine d'Orso et son clergé en armes montèrent courageusement sur les murs de la ville, et coururent héroïquement les chances d'une bataille. Le peuple, stimulé par un tel exemple, vainquit un ennemi formidable et le contraignit à la fuite. Antoine d'Orso mourut en 1321, et son exécuteur testamentaire, le poëte François de Barberino, lui fit ériger ce tombeau, qui est couronné par la statue du prélat. Ce monument ne porte aucune inscription. Le sujet du bas-relief, qui est d'une belle exécution, est tellement obscur, qu'il n'a pu être expliqué jusqu'à ce jour, et quant à nous, nous ne nous aventurerons point dans une nouvelle explication, qui pourrait être controversée. Le monument d'Orso est d'une belle composition, et le style en est pur et correct. La statue de l'évêque ne manque pas d'expression.

Dans le collatéral du sud, l'on voit une sculpture représentant un homme à mi-corps, peignant une miniature. C'est le portrait de Giotto, sculpté par Benedetto da Maiano, par ordre de Laurent le Magnifique, pour l'église de Sainte-Marie des Fleurs. Ce buste est placé dans un encadrement circulaire. Au bas on lit une inscription composée par Ange Politien. Giotto mourut en 1336, et Benedetto en 1498. Ce n'est donc point un portrait d'après nature. Peut-il être authentique?

Dans le même collatéral du sud, et non loin du portrait de Giotto, nous voyons celui de Philippe Brunelleschi. Le grand architecte est chauve; son chaperon est tombé sur son épaule droite. Ce buste est dû au ciseau de son élève Buggiono, qui est aussi l'auteur du bénitier de la sacristie du dôme, orné d'enfants qui lancent de l'eau. L'inscription au bas du buste de Brunelleschi est de Marzuppini.

Le buste de Marsilio Ficino, père de la philosophie platonicienne, est un ouvrage d'André Ferrucci de Fiesole, mort en 1522. Ficino mourut en 1499. Le portrait de ce philosophe peut donc être authentique.

Le monument de S. Zanobi, qui renferme ses cendres, est un ouvrage en bronze de Laurent Ghiberti. Il fut exécuté vers 1440. Nous recommandons surtout à l'attention des connaisseurs le beau bas-relief qui représente la résurrection d'un enfant par S. Zanobi, qui lui avait été confié par sa mère, et les six magnifiques anges soutenant une couronne de feuilles d'orme sur le revers de cette châsse (*), et qui entoure une inscription en l'honneur du saint.

Dans le collatéral du nord, l'on voit un ancien tableau représentant le Dante : le grand poëte est figuré debout, vêtu d'une longue et large robe rouge; son maintien est grave et élégant; sa tête est couronnée de lauriers. D'un côté est une vue de Florence; de l'autre le symbolisme de sa Divine comédie, c'est-à-dire de l'enfer, du purgatoire et du paradis. Cette peinture a généralement été attribuée à André Cione (Orgagna), mort en 1389. On y voit cependant la coupole du Dôme, qui ne fut achevée qu'en 1434. Cette peinture sur bois serait plutôt de Mariotto, neveu et élève d'André Cione.

(*) Voy. la *Metropolitana Fiorentina Illustrata*, pl. XXXI et XXXII.

— BIBLIOGRAPHIE. —

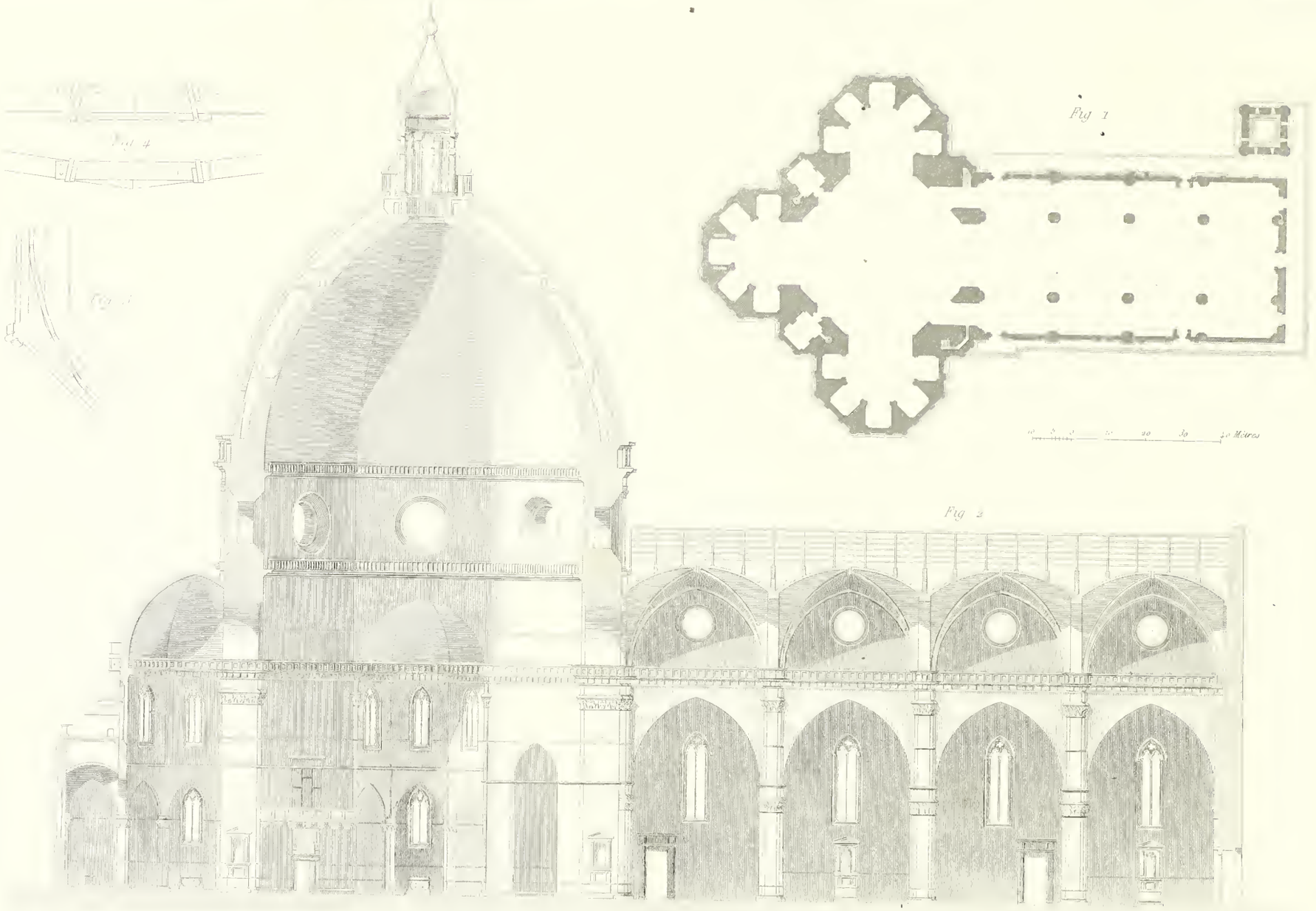
1° *La Metropolitana Fiorentina Illustrata*, par J. Molini. Florence, 1820. 1 vol. in-4°, 38 pl.

2° Vies des peintres, sculpteurs et architectes, par Giorgio Vasari, traduites par Léopold Leclanché et commentées par Jeanron et Léopold Leclanché. Paris, 1841, 6 vol. in-8°.

3° *Italienische Forschungen von B. F. von Rumohr.* Berlin et Stettin, 1827 à 1831, 3 vol. in-8°.

4° *F. Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte.* Stuttgart, 1842, 1 vol. in-8°.

5° *Handbook for Travellers in northern Italy : states of Sardinia, Lombardy and Venice, Parma and Piacenza, Modena, Lucca, Massa-Carrara and Tuscany as far as the val d'Arno.* London, John Murray, 1847, 1 vol. in-8°.



Kirche Santa Maria del fiore in Florenz

Plan nebst Durchschnitt

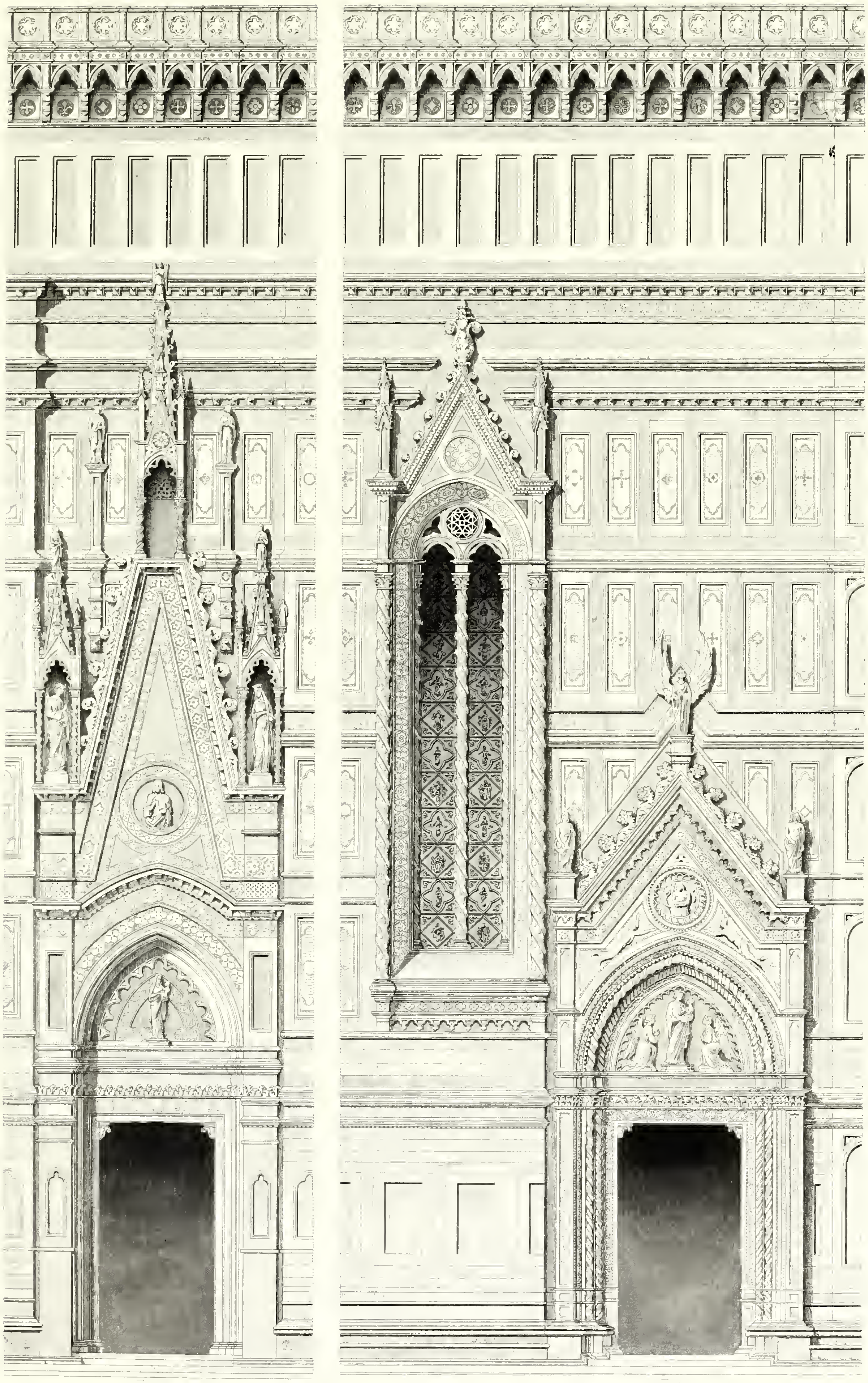
CHURCH OF SANTA MARIA DEL FIORE, FLORENCE.

Plan and Section.

Iglesia de Sta Maria de las Flores, en Florencia. (Plano y Corte)

Church of Santa Maria del fiore in Firenze

Pianta e Spaccato.



ÉGLISE DE Ste MARIE-DES-FLEURS, À FLORENCE.

Élévation latérale, Portes, Fenêtres.

Kirche Santa Maria de Fiore in Florenz.
Ansicht der Seiten, Thüren, Fenster.

CHURCH OF SANTA MARIA DE FIORE, FLORENCE.

Chiesa di Santa Maria de Fiore in Firenze.
Elevazione laterale, Porte, Finestre.

Iglesia de Sta Maria de las Flores, en Florencia (Elevaciones laterales Puertas y ventanas)

F. Viollet Leduc

...emaître et Schaal sculp.

ÉGLISE DE S.TE MARIE DES FLEURS, À FLORENCE.

Kirche di Santa Maria de Fiore zu Florenz

Seitenaufriss

Elevation laterale

ST MARY-OF-THE-FLOWERS, AT FLORENCE.

lateral Elevation

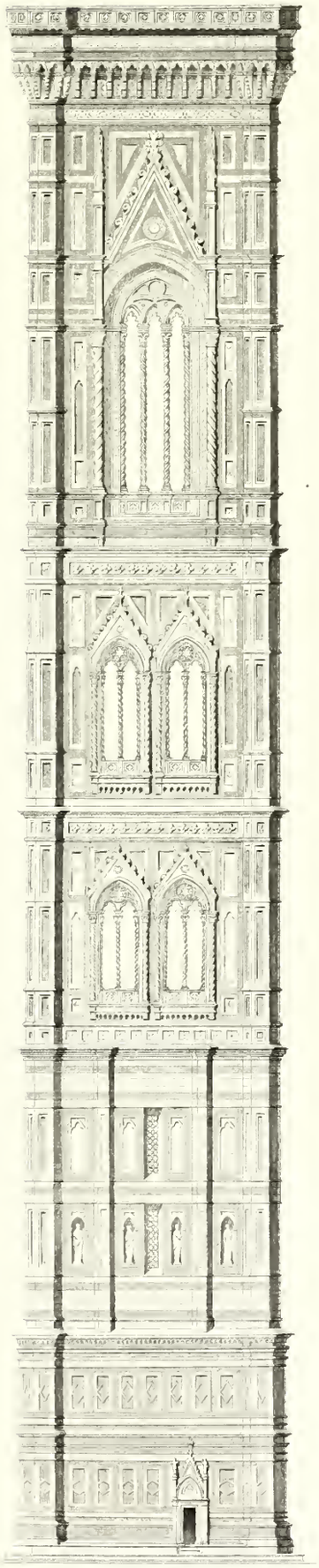
Chiesa di Santa Maria di Fiore in Firenze

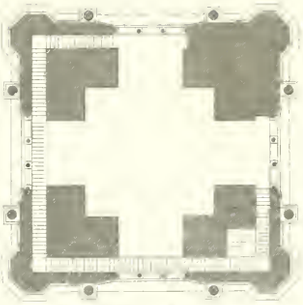
Elevazione laterale

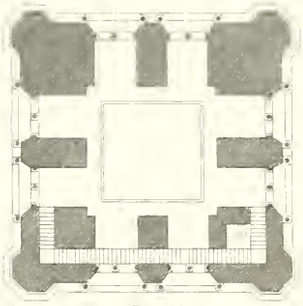
Iglesia de S.ta Maria de las Flores, en Florencia. (*Altura lateral.*)

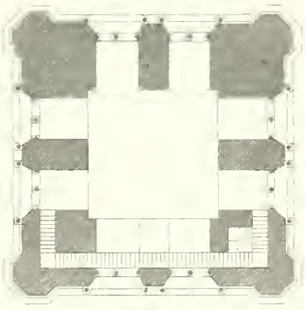
...ents Anciens et Modernes

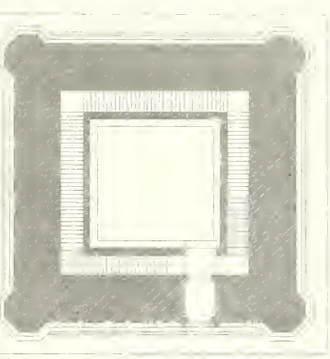
Par ...

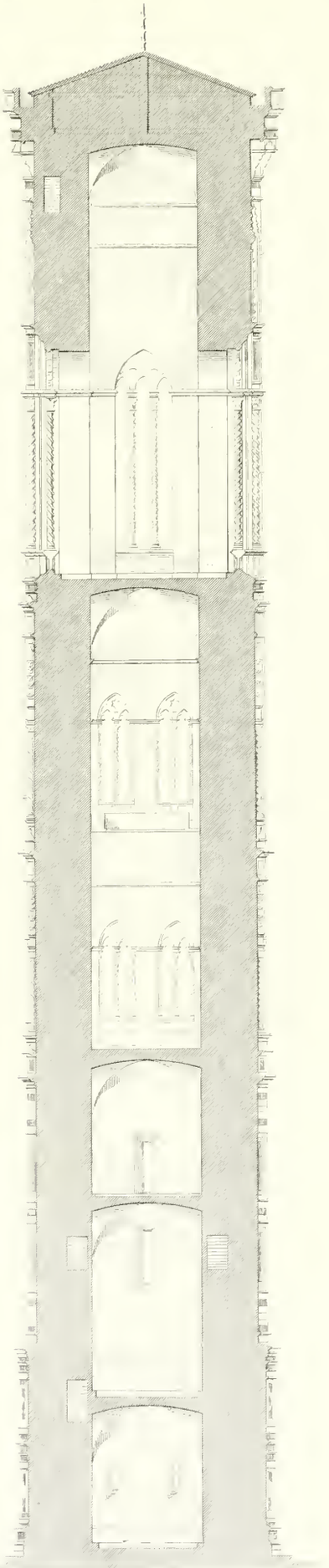












ÉGLISE DE Ste MARIE-DES-FLEURS, A FLORENCE

Kirche Santa Maria de Fiore in Florenz — Chiesa di Santa Maria de Fiore in Firenze

Thurm, Ansicht, Plan und Durchschnitt — CEUROH DE SANTA MARIA DE'FIORI, FLORENCE — Campanile Elevazione Pianta Spaccato

Iglesia de Sta Maria de las Flores, en Florencia. Campanario, Elevacion, Planos y Corte

Fig. 2

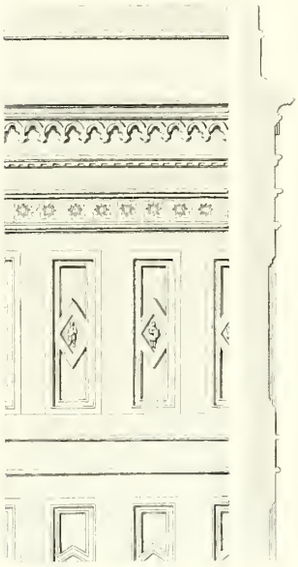
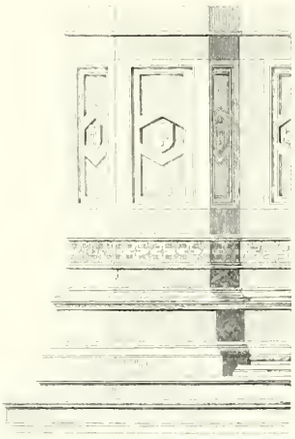


Fig. 3



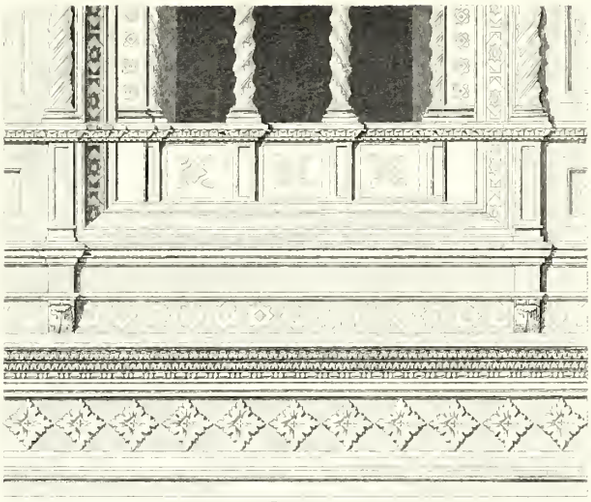


Fig. 1

Fig. 6

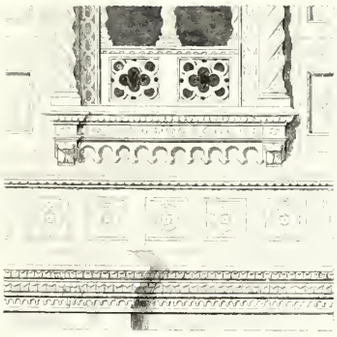


Fig. 5

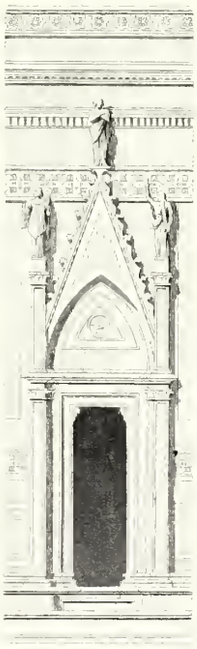
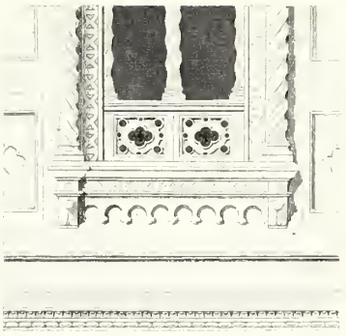


Fig. 4



H. Viollet Leduc del.

Lemaitre et Schaal sculpt.

ÉGLISE DE Ste MARIE DES FLEURS, À FLORENCE.

Kirche di Santa Maria de Fiori zu Florenz. Campanile (Details) Chiesa di Santa Maria de Fiori

Campanile (Details) St MARY OF THE FLOWERS, AT FLORENCE. Campanile Partitamente

Antiq. Ancienne et Modernes Iglesia de Sa Maria de las Flores, en Florencia. Campanario Detalles

ÉGLISE DE NOTRE-DAME A TRÈVES.

Au sud et à une distance de 10 mètres de l'antique dôme de Trèves, s'élève l'église Notre-Dame, bâtie entièrement dans le style à ogive : elle remplaça une basilique romane qui menaçait ruine au commencement du XIII[e] siècle. C'est en 1227, sous le pontificat de Théodoric II, archevêque de Trèves, que fut commencée la nouvelle église Notre-Dame, et ce fut en 1244 qu'elle fut achevée par l'archevêque Arnold II, à l'exception de la tour, qui ne fut terminée qu'en 1492. De pieux donataires contribuèrent par leur libéralité à l'édification du monument; parmi eux se distingue surtout le prêtre Cuno, chapelain de l'archevêque Théodoric. Mais la construction n'avançait que très-lentement; pour l'accélérer, enfin, on fut obligé de faire un appel à la piété et à la libéralité des pays voisins.

L'église Notre-Dame de Trèves est construite, ainsi que la plupart des églises du moyen âge, dans la forme d'une croix latine. Il faut remarquer, cependant, que la nef n'a que la même longueur que les deux bras de la croix, et que c'est le chœur qui se prolonge considérablement vers l'orient. Le soubassement du principal portail de l'occident est construit en pierre calcaire jaune qui provient des environs de Hayange, au sud de Luxembourg.

Le reste du monument est bâti en grès de couleur grise et grise jaunâtre; ce grès ne provient pas des environs de Trèves : il ressemble à celui qu'on extrait dans les alentours de Lutzelbourg et qui est jaune, tandis que celui de Trèves a une teinte rougeâtre. Les beaux vitraux peints du XIII[e] siècle qui répandaient anciennement un crépuscule si mystérieux dans l'intérieur du monument, ont été enlevés en 1771 pour faire place à du verre blanc, dans le seul but de donner plus de clarté ! Ce n'est que derrière l'orgue que l'on retrouve encore un unique panneau de verre de couleur. Le maître-autel actuel date de l'année 1778 et a remplacé l'autel primitif, qui fut démoli en 1771, simultanément avec la destruction des belles verrières.

Vers la fin du siècle dernier, et à la place de la sacristie actuelle, on traversait par un passage voûté de l'église Notre-Dame dans le dôme ou cathédrale. Ce passage était nommé le *Paradis*. Ce nom s'appliquait également à une sorte de passage voûté qui conduisait de l'église Saint-Jean (démolie en 1767) dans la cathédrale de Mayence. On donne encore aujourd'hui le nom de Paradis au porche qui précède la cathédrale de Spire.

L'église Notre-Dame de Trèves est un des monuments les plus remarquables de l'Allemagne, quant au développement du style à ogive qu'elle offre à nos études et à nos investigations.

C'est au commencement du XIII[e] siècle, comme l'on sait, que ce style acquit un caractère déterminé et fixe, dont le développement marcha à pas de géants, rejetant en même temps toutes les réminiscences antiques et étrangères. C'est ce que l'on peut remarquer en étudiant l'église Notre-Dame, qui, tout en conservant encore certains souvenirs du roman, un certain reflet de l'architecture à plein cintre, n'en offre pas moins un épanouissement puissant et complet de l'architecture à ogive, qui devait triompher décidément sur le plein cintre qui l'avait précédé. Le système des grandes lignes horizontales est abandonné, et tout dans l'ensemble de l'édifice est empreint de ce caractère perpendiculaire qui plaît tant à l'œil, qui saisit tant l'âme et qui est si approprié à nos climats septentrionaux. Nous trouvons, dans toutes les parties de l'église Notre-Dame de Trèves, des formes ascendantes, des colonnes élancées, des faisceaux de colonnettes s'élevant avec une grande légèreté; toutes les voûtes, les arcs-doubleaux, le sommet des fenêtres à l'exception des baies du clocher, sont formés et couronnés par l'arc à ogive. Les contre-forts ne sont point encore couronnés par ces frontons et ces pyramides qu'on inventa postérieurement, mais ils ont une grande élégance, et leur emploi est déjà raisonné et motivé. Toutes les bases et tous les chapiteaux, à l'exception de leur tailloir, portent complétement le caractère et l'origine de l'architecture à ogive, du style nouveau créé au commencement du XIII[e] siècle. Les trois portails, seuls, appartiennent encore au style de transition, à ce style qui tient le milieu, qui forme le passage de l'architecture romane à plein cintre au style à ogive, au style éminemment septentrional, dû au développement rigoureux des idées chrétiennes, dont le berceau et le siége ont été, pensons-nous, surtout dans le centre et le nord de la France. Les baies de la tour sont également couronnées du plein cintre et complétement romanes, comme la partie du monument qui les contient. Il est fort remarquable que les portails et les fenêtres dont nous venons de parler soient encore construits dans le caractère roman, tandis que le reste de l'édifice porte entièrement le caractère du style à ogive, prodigieusement développé déjà vers l'époque de la construction de l'église Notre-Dame de Trèves. Il est à remarquer encore que les colonnes isolées, ainsi que celles appliquées contre la paroi des murs, sont annelées, comme cela se pratiquait dans le style de transition. Mais ces annelures ne sont cependant plus romanes. Elles ont pour profil des moulures complétement conformes à celles qu'on remarque dans le style à ogive.

On rencontre encore à l'entablement principal de gros tores ou boudins, alternant avec de petits cavets. Les feuillages de l'ornementation des portails ne sont plus entièrement romans; mais ils ne sont pas encore aussi librement disposés en général qu'au XIII[e] siècle. Les agencements sont plus conventionnels qu'une reproduction de la nature.

Pendant la construction de Notre-Dame de Trèves, l'architecture à ogive fut tellement développée, caractérisée, son essence et ses détails eurent une telle prépondérance, la liberté dans les arts devint tellement puissante, que pendant l'érection de notre monument, c'est-à-dire de 1227 à l'année 1244, disons-nous, on rejeta toutes les réminiscences antérieures, tout ce qui s'était encore conservé d'archaïque dans le style de transition.

Nous avons déjà dit que notre église avait la forme d'une croix latine, dont la branche orientale était la plus longue des quatre, et que par conséquent le chœur était plus long que la nef et que les deux bras de la croix. Cette forme est exceptionnelle, et elle ne se retrouve que dans une petite quantité d'églises. Chacun des quatre angles extérieurs de la croix comprend une sorte d'avant-corps, formée par deux chapelles à trois pans, ce qui donne une figure pouvant s'inscrire dans un cercle pour ainsi dire, si nous en retranchons le chœur, qui alors formerait une forte saillie. Ce chœur, placé à l'orient ainsi que l'ont consacré les règles canoniques, se termine par cinq pans formés du polygone à dix pans au dodécagone. Les trois autres branches de la croix sont terminées par trois faces formées par l'octogone. Les huit chapelles latérales, placées dans les quatre angles extérieurs de l'intersection de la croix, offrent à l'extérieur trois côtés et à l'intérieur quatre côtés de l'octogone.

L'architecte a eu soin de prévoir d'une manière savante et ingénieuse les moyens d'entretien de son édifice. Il a établi à cet effet une circulation facile dans toutes les directions du monument. Dans ce but, il a pratiqué sous les fenêtres, à l'intérieur, d'étroits mais commodes passages, sorte de petits couloirs qui font le tour de l'église et auxquels l'on monte par les quatre tourelles circulaires placées au levant et au couchant de l'église. C'est par les tourelles du chœur qu'on arrive au-dessus de la voûte de l'intersection. Les quatre tourelles correspondent entre elles par un passage pratiqué au-dessus de cette voûte centrale, aux quatre angles de la tour, et contre les contre-forts.

Notre église offre dans ses voûtes un remarquable exemple de hardiesse, on pourrait même dire de témérité. Les grands points de résistance existent au-dessus des huit colonnes isolées placées au pourtour des quatre côtés de l'intersection. C'est sur ces huit bases que reposent la poussée et le poids de huit voûtes circonscrivant le point d'intersection. Les quatre principales de ces voûtes n'ont pas moins de 10 mètres de largeur et $0^{m},33$ d'épaisseur. Les nervures diagonales forment un plein cintre complet: les arcs-doubleaux, au contraire, forment l'ogive et viennent rejoindre le sommet des nervures diagonales.

Comme dans presque tous les monuments du moyen âge, l'on rencontre aussi, dans une église bâtie avec autant de soin que l'est Notre-Dame de Trèves, ses irrégularités incompréhensibles. Ainsi la fenêtre au-dessus du portail principal n'est point sur l'axe central: elle s'appuie à droite. Le mur d'enceinte du midi est de 15 et 18 centimètres plus épais que celui du nord. Dans un des bras de la croix, une des fenêtres n'a qu'un meneau, tandis que celle en face, qui lui correspond, en a deux. Parmi le nombre considérable de colonnes que contient ce monument, il y en a qui n'ont pas de base, tandis que celles qui leur correspondent en ont.

L'église Notre-Dame a $48^{m},64$ de longueur sur $37^{m},87$ de largeur dans œuvre. La longueur totale est de $54^{m},84$, et sa largeur de $13^{m},50$. La largeur dans œuvre du chœur est de $10^{m},10$. La hauteur du clocher central à partir du sol primitif, moins haut de 31 centimètres que le sol actuel, jusqu'au-dessus de la corniche supérieure, est de $43^{m},50$. La voûte de l'intersection a $53^{m},71$ d'élévation sous clé. La hauteur des voûtes de la croix est de $25^{m},68$, celle des quatre voûtes des angles extérieurs de la croix est de $15^{m},10$. La maîtresse colonne des quatre piliers supportant la tour a $1^{m},49$ de diamètre; celui des quatre colonnettes qui la flanquent est de $0^{m},43$. Les huit grandes colonnes isolées ont chacune $0^{m},91$ de diamètre, et leur fût a $9^{m},72$ d'élévation. La hauteur du sol au-dessus du chapiteau de ces colonnes est de $11^{m},56$, celle jusqu'au-dessus des chapiteaux supportant les nervures des voûtes est de $20^{m},34$.

Le beau portail occidental de notre église, qui a quelque analogie avec ceux de Saint-Étienne de Vienne, de Saint-Jacques de Ratisbonne, de Notre-Dame de Fribourg en Brisgau, de Notre-Dame de Strasbourg, est d'une grande richesse de décoration et d'une élégante ordonnance architectonique. Son style indique suffisamment l'époque de transition et même la dernière période de la transition du plein cintre à l'ogive, quoique cette dernière n'y soit pas encore visible. La presque totalité de l'ornementation végétale n'est plus empruntée d'une

manière aussi absolue aux plantes grasses de l'Orient et du midi de l'Europe. Sa composition est plus légère et aussi plus fournie, et son caractère se rapproche déjà sensiblement de la végétation de nos forêts septentrionales. Les lignes courbes et sinueuses sont presque abandonnées, les lignes droites les remplacent, et l'*anguleux* n'a pris que timidement encore la place de l'*arrondi*.

L'archivolte est composée de sept gorges, séparées par un listel : elles sont encore peu profondes, comme celles de l'époque purement romane. La première gorge extérieure est ornée d'une sorte de rinceau formé de touffes de feuillages ; la seconde contient à la gauche du spectateur les Vierges folles, leurs lampes baissées et renversées; à gauche les Vierges sages tenant leurs lampes allumées. Les vierges folles ont la chevelure flottante, les vierges sages sont coiffées d'une sorte de chaperon ou capuchon.

La troisième gorge de l'archivolte nous montre huit rois d'Israël jouant des instruments divers : les uns sont jeunes, les autres âgés. Dans la quatrième gorge, nous voyons les Pères de l'Église tenant chacun un livre. Ils sont au nombre de huit. Dans la cinquième l'artiste a placé huit évêques, la mitre en tête et la crosse à la main.

La sixième gorge nous offre huit anges tenant des couronnes et des encensoirs. La septième et dernière gorge, enfin, est ornée de feuillages.

Les quarante-deux figures de l'archivolte se lient d'elles-mêmes aux sujets contenus dans le tympan circulaire du dessus de la porte. Au centre est la vierge Marie, assise sur un trône. Elle est couronnée et nimbée : elle tient l'enfant Jésus sur ses genoux et a les pieds posés sur le dragon apocalyptique (*). A sa droite sont les trois rois mages apportant les présents au nouveau-né. Le premier, en s'agenouillant pour mettre aux pieds du Christ son offrande, tient sa couronne de la main gauche. Au-dessus des trois princes orientaux, l'on voit l'étoile qui les a guidés. A la suite des rois, et comme second sujet à la droite de la Vierge, l'artiste a placé les bergers avec une partie de leur troupeau. L'ange qui leur annonce la venue de l'oint du Seigneur n'est point non plus oublié.

A la gauche de la Vierge, nous voyons deux autres sujets : d'abord le grand-prêtre saint Siméon qui reçoit dans ses bras l'enfant Jésus que lui présente la Vierge. Ensuite vient saint Joseph, tenant dans un petit panier deux tourterelles que la loi de Moïse (**) ordonnait d'offrir après les relevailles de couches de chaque femme. Dans ce sujet, saint Siméon et la Vierge sont nimbés. Le second sujet représente le massacre des Innocents. Une femme tient un enfant que veut lui enlever un soldat, brandissant son épée meurtrière; derrière le premier guerrier l'on en aperçoit un second qui tire son glaive du fourreau.

L'embrasure de la porte de notre portail est divisée en trois parties perpendiculaires, par deux minces colonnettes; chaque partie a dû être ornée anciennement d'une statue. Aujourd'hui, il n'en reste plus que trois, et encore sont-elles passablement mutilées. La seule et unique que l'on remarque encore à la gauche du spectateur, nous montre une jeune femme, vêtue d'un ample manteau, insigne du pouvoir, d'un caractère aussi majestueux dans les traits de sa figure que dans sa pose générale : ses mains et une partie des avant-bras sont mutilés. Elle avait sans doute le bras droit levé, car l'on aperçoit encore sur sa poitrine une partie de la pierre qui servait à maintenir ce bras. Nous pensons qu'elle tenait un étendard ou un sceptre, et de la main gauche un calice. La tête est coiffée d'une élégante couronne. Nous croyons que cette statue représentait la religion chrétienne victorieuse; car à droite, de l'autre côté, nous voyons une statue représentant une femme les yeux bandés, la couronne tombant de sa tête, tenant dans sa main droite les Tables de la loi renversées. La main gauche est mutilée. Elle tenait sans doute un sceptre brisé. Dans sa droite, elle tient les Tables de la loi renversées, et cette figure n'est point ornée du manteau que porte celle qui lui correspond de l'autre côté. La statue que nous venons de décrire représente la religion juive, la synagogue. Les artistes du moyen âge ont souvent personnifié ainsi le culte israélite, témoin les statues semblables du porche méridional de la cathédrale de Strasbourg, celles du porche de Fribourg, etc., etc.

A droite du spectateur, à côté de la religion juive, nous voyons une troisième statue d'homme sans attribut; il nous semble pour cette raison assez difficile de dire qui elle peut représenter, sans tomber dans l'arbitraire. Mais qu'il nous soit cependant permis d'émettre une simple hypothèse. Cette statue représente un jeune homme, qui pourrait être saint Jean l'Évangéliste. Dans les trois autres niches se seraient trouvés alors saint Luc, saint Marc et saint Matthieu. En adoptant cette opinion, on complète la signification symbolique de toutes les figures de ce beau portail.

(*) Apocalypse de saint Jean, ch. XX, 2. — Genèse, ch III.
(**) Lévitique, ch. XII, v. 6.

Il nous reste à décrire les statues qui sont placées sur ce portail principal, et qui viennent terminer l'ensemble de l'histoire sainte que l'artiste a tracée d'une manière ingénieuse et succincte sur la paroi du monument. A la hauteur de l'archivolte, à gauche, est une statue représentant un homme âgé à longue barbe, la main gauche appuyée sur un bâton, et tenant dans sa droite une colombe. A ses pieds est un petit autel carré, sur lequel sont rangées symétriquement des bûches pour l'établissement d'un foyer. Sur ces bûches sont placés des animaux de différentes espèces. Cette statue représente le patriarche Noé. De l'autre côté, l'on voit une seconde figure de même grandeur. Elle nous montre un vieillard à barbe courte, la main gauche appuyée sur un enfant qui a les mains liées. A la droite est l'ange Zadchiel, une légende à la main. Cette seconde figure est Abraham se disposant à sacrifier son fils Isaac.

Au-dessus de Noé et d'Abraham sont placées quatre autres statues représentant quatre grands prophètes. C'est ce que semble indiquer la disposition générale des sujets de cette grande et sainte composition.

Les deux figures placées de chaque côté de la grande fenêtre, au-dessus de l'archivolte de la porte d'entrée, nous montrent l'Annonciation. La vierge Marie, à la droite du spectateur, reçoit la nouvelle apportée par l'ange Gabriel dans une position humble qui indique la soumission la plus parfaite. L'ange est à gauche, une banderole à la main, sur laquelle on lisait sans doute en lettres d'or : *Ave Maria gracia plena.*

Cette grande épopée, représentée dans la pierre, se termine enfin par la figure de Jésus-Christ sur la croix, de plus de quatre mètres d'élévation, et placée dans le fronton qui couronne le portail. Sa mère est à sa droite, et saint Jean, son apôtre favori, est à sa gauche.

Le tympan circulaire de la porte septentrionale contient un bas-relief représentant le couronnement de la Vierge. Jésus-Christ place de la main gauche la couronne céleste sur la tête de sa mère ; de l'autre côté de la Vierge il est aidé par un ange. Le Sauveur a la droite levée pour bénir. De chaque côté se tient un ange, portant dans ses mains une couronne.

Dans chaque angle du tympan on voit un arbre ; sur celui de gauche, il y a deux oiseaux placés sur des branches, l'un au-dessous et l'autre au-dessus, et qui semblent se regarder. Ces deux oiseaux et ces arbres ne seraient-ils pas autre chose qu'un simple ornement placé en cet endroit pour terminer uniquement la composition? Ils rappellent ces arbres représentés dans les fresques des sanctuaires des anciennes basiliques, toujours terminées par des palmiers, sur lesquels l'on voit quelquefois un phénix, symbole de la résurrection, d'une vie future et éternelle, qui se rapporte aussi à la seène du couronnement de la Vierge.

L'église Notre-Dame de Trèves, qui réunit dans son plan le carré et le cercle, diffère dans cette forme de toutes les autres églises de la même époque. Notre église n'était point destinée à servir de paroisse dans l'origine ; elle ne devait rassembler qu'une communauté d'ecclésiastiques vouée au culte particulier de la Vierge. L'architecte pouvait donc se permettre de concevoir un plan et une disposition conformes au but du monument, qui n'était point de contenir une foule plus ou moins nombreuse de fidèles laïques. Il était donc inutile de concevoir les trois nefs avec les bras de la croisée, un chœur spacieux pour le clergé entouré d'un collatéral, etc., etc. L'église Notre-Dame de Trèves devait, selon sa destination, ne représenter qu'un spacieux sanctuaire pour contenir l'autel, et l'étendue nécessaire aux prêtres pour y pratiquer le culte.

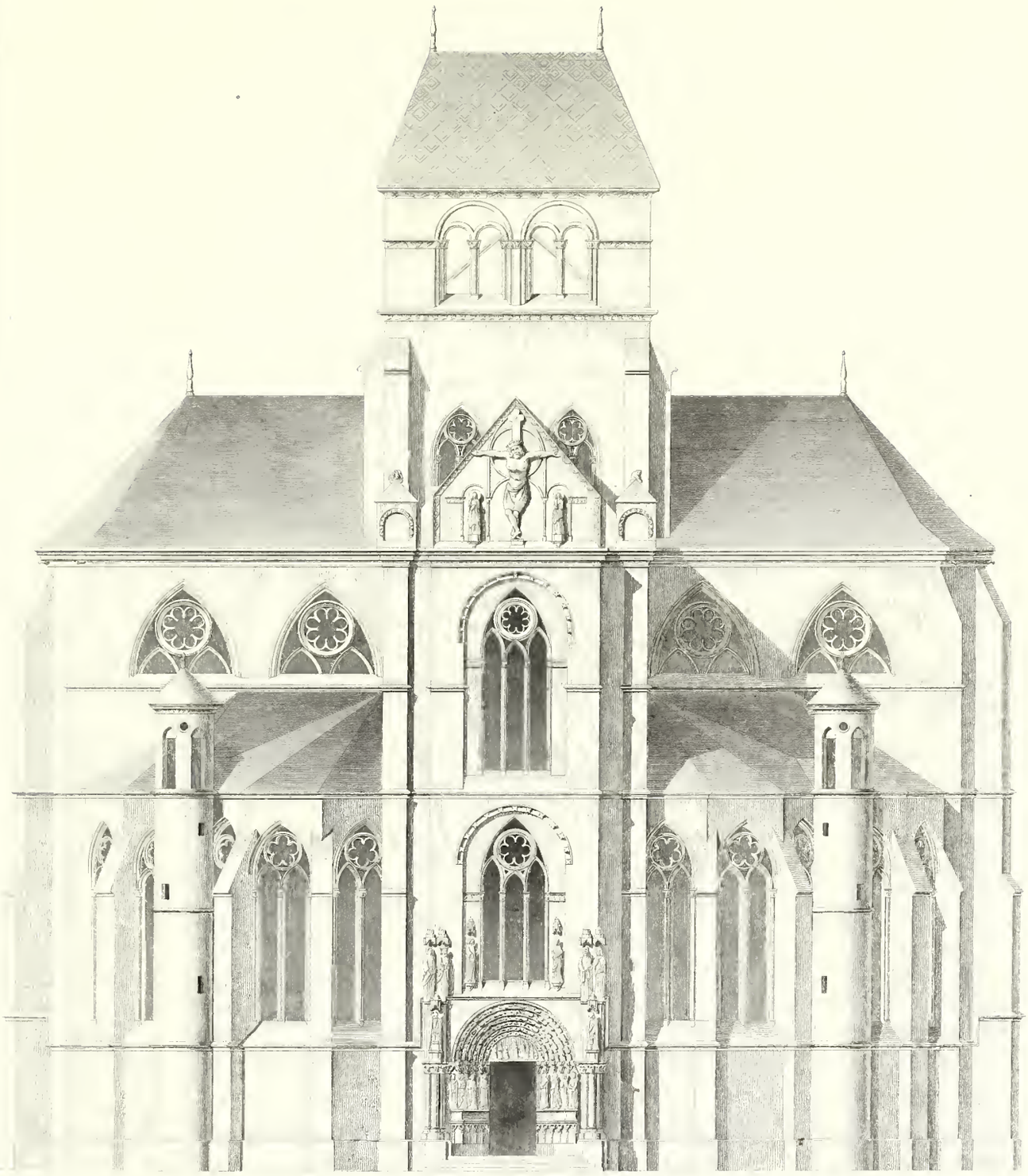
Au-dessus de l'intersection de la croix, qui était le point central de son monument et le lieu où devait être placé l'autel, il éleva une coupole qui indique déjà d'elle-même sa haute et religieuse destination, et qui est en outre encore justifiée par les anges portant des couronnes, placés sur la clef des quatre arcs-doubleaux qui la soutiennent. Il fallait de plus un lieu où les prêtres pouvaient chanter et psalmodier, et l'architecte prolongea le bras oriental de la croix, qui devint par là plus long que le bras occidental, tel qu'il est dans toutes les autres églises paroissiales, conventuelles et cathédrales.

— BIBLIOGRAPHIE. —

1° *Die Liebfrauen Kirche zu Trier. Aufgenommen, mit Bemerkungen begleitet und herausgegeben von Ch. With. Schmidt. Architect. Nebst historischen Erläuterungen von J. H. Wyttenbach.* Trier, 1836, in-4°, avec 9 pl. in-fol.

2° *Handbuch der Kunstgeschichte von Dr Franz Kugler.* Stuttgart, 1842, 1 vol. in-8°.

3° *Original Ansichten der historisch merkwürdigsten Städte in Deutschland nach der Natur aufgenommen von L. Lange. Mit einem artistisch topographischen Text von G. Lange.* In-4°, 4e vol., Darmstadt, 1843.



ÉGLISE DE NOTRE DAME, À TRÈVES.

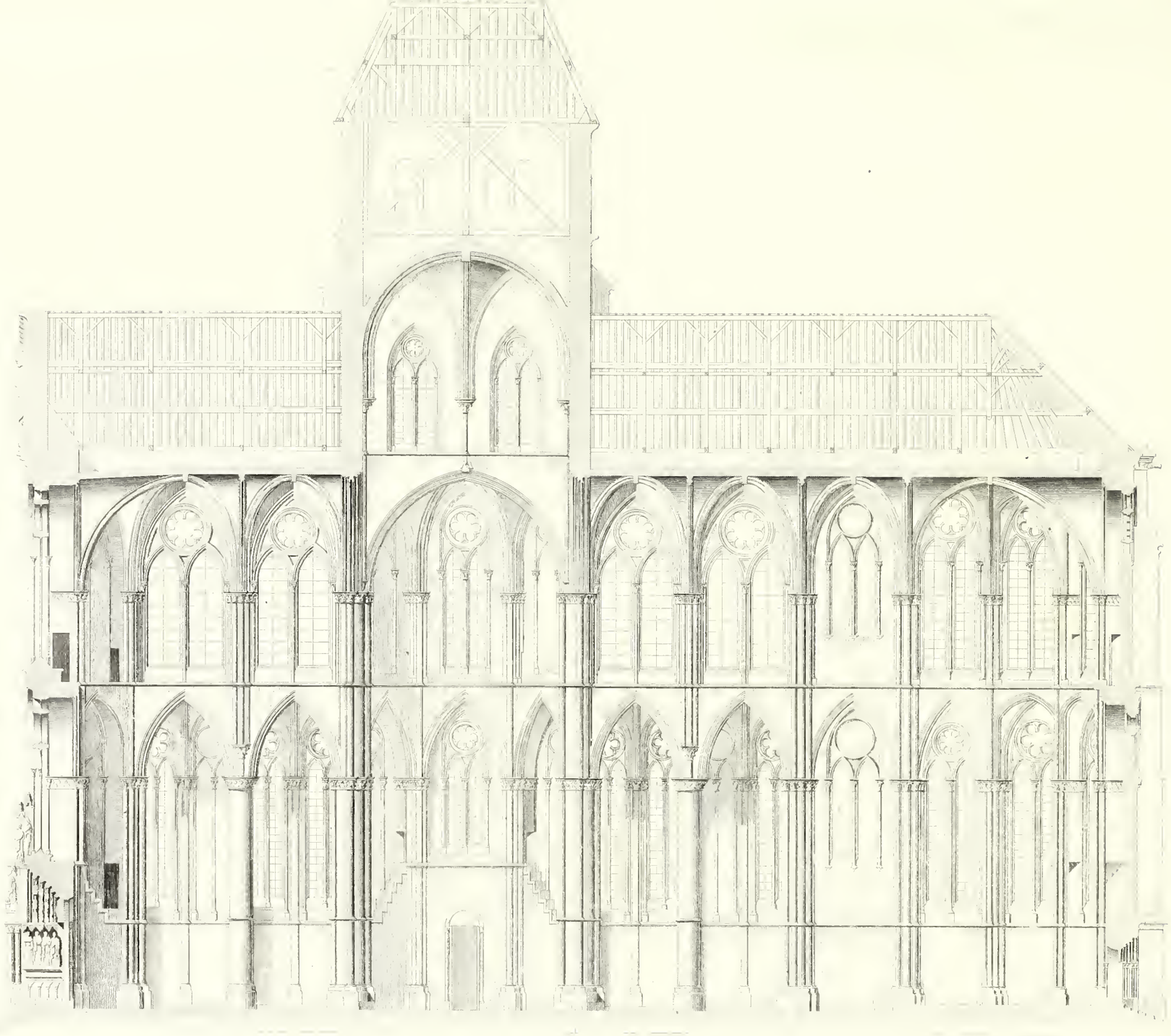
Allemagne.

Liebfrauen Kirche zu Trier — CHURCH OF NOTRE DAME, AT TREVES. — Chiesa di Nostra Signora a Treveri

Deutschland. — Germany. — Alemagna.

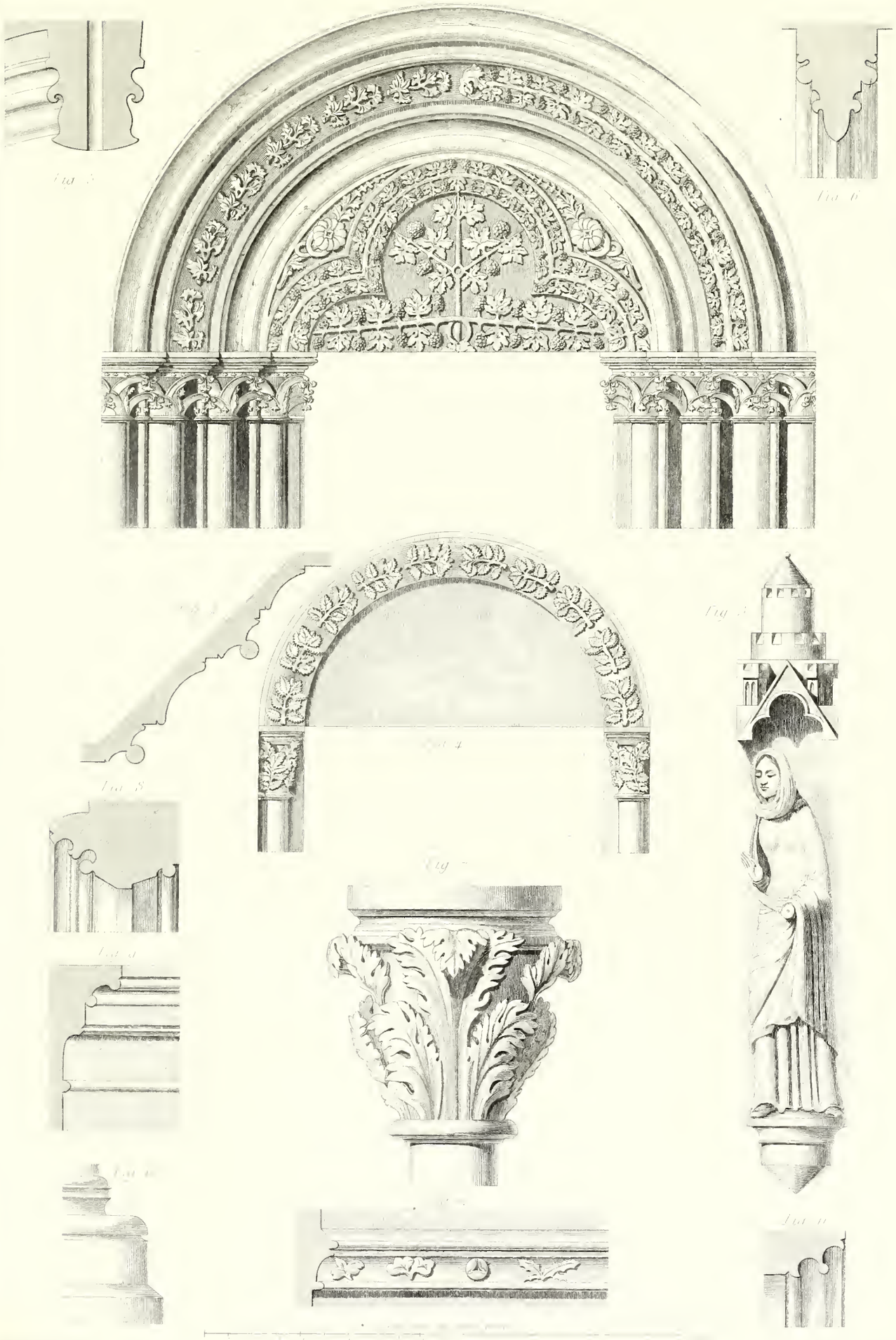
Iglesia de Nuestra Señora en Treveris *Alemania.*

Antiquités Gothiques et Modernes



EGLISE DE NOTRE DAME, A TREVES

Iglesia de Nuestra Señora en Treveris. *Corte Longitudinal*



ÉGLISE DE NOTRE DAME, A TREVES.

Liebfrauen Kirche zu Trier
Deutschland

CHURCH OF NOTRE DAME AT TREVES.

Iglesia de Nuestra Señora en Treveris

Detalles

Iglesia de Nuestra Señora en Treveris
Partitamente

ÉGLISE DE NOTRE-DAME DE FRIBOURG (*).

La ville de Fribourg n'existait point encore au commencement du XII^e siècle; elle n'a été fondée qu'en l'année 1118, par le duc Berthold III de Zæhringen. La nouvelle cité fut érigée en capitale du Brisgau, un des districts du duché d'Allemagne. A la mort de Bertholde V, surnommé le Riche, dernier duc de Zæhringen, en 1218, le Brisgau tomba en partage aux margraves de Bade. Plus tard, il appartint à la maison d'Autriche. Aujourd'hui il fait partie, avec son ancienne capitale, Fribourg, du grand-duché de Bade.

Fribourg est situé dans une vallée riante arrosée par le Treisam, et au pied des montagnes du Schwarzwald, de la Forêt-Noire. C'est dans cette petite ville que les artistes, les antiquaires et les gens de goût vont admirer un des plus beaux, des plus complets et des plus curieux monuments d'architecture du moyen âge, l'église archiépiscopale de Notre-Dame et sa belle tour, qui rivalise en majesté et en élévation avec toutes celles de la chrétienté. L'isolement complet de ce superbe édifice, et la disposition de la place qui l'entoure, font présumer que son érection avait été prévue dans le plan primitif du fondateur de la ville. Il en est de ce monument comme de la plupart des grandes œuvres d'art du moyen âge : l'auteur de cette étonnante et belle création est resté inconnu jusqu'à ce jour. Aucun document écrit ne rapporte la date de cette église ; la tradition seule nous dit qu'elle fut commencée sous le gouvernement du duc Conrad, qui régna de 1122 à 1152. Le transsept seul cependant, avec la partie inférieure de ses deux tours, date de cette époque, et le style de cette partie du monument offre déjà en général le caractère de l'architecture de la transition, que l'on reconnaît facilement dans l'élancement et la légèreté des masses, qui n'ont plus cette pesanteur du roman primitif. La nef avec ses collatéraux et la partie carrée du bas de la tour ont été élevés vers le commencement du XIII^e siècle. C'est ce dont témoignent leur ensemble et les détails de leur architecture. La partie octogone et la pyramide de la tour datent de la fin du XIII^e siècle, peut-être du milieu de la dernière moitié de cette époque. Car aucun document écrit ne nous renseigne dans ces appréciations chronologiques. L'architecture seule ici peut nous guider dans les dates. La fondation du chœur ne remonte qu'à l'année 1354; mais il ne fut achevé que vers la fin du XV^e siècle, et il n'a été consacré même qu'en 1513. Il y a tout lieu de croire que ce nouveau chœur du XIV^e siècle en remplaça un plus ancien bâti dans le style du transsept. Car il était d'usage, au moyen âge, comme l'on sait, de toujours commencer la construction d'une église par celle du chœur.

Quelques antiquaires prétendent que le transsept de la cathédrale de Fribourg ne date seulement que de la première moitié du XIII^e siècle. Mais nous savons d'une manière positive qu'en l'année 1146 saint Bernard prêcha la croisade dans l'église Notre-Dame. De là il est à présumer qu'au moins le chœur et le transsept étaient achevés, ou en voie d'exécution.

La cathédrale de Fribourg est bâtie en grès rougeâtre comme celles de Bâle, de Strasbourg et autres monuments des bords du Rhin. Le temps a donné à ce grès une teinte brun foncé, noire même par parties, qui augmente encore l'aspect imposant et sévère de l'église.

Notre-Dame de Fribourg est construite dans la forme d'une croix, consacrée pour les églises du moyen âge, comme l'on sait; elle est orientée de l'orient à l'occident. L'apparence cruciforme est peu sensible dans le plan et à l'intérieur ; elle ne s'aperçoit même que faiblement à l'extérieur. L'édifice a 123^m,15 de longueur depuis la face occidentale des contre-forts de l'ouest de la tour jusqu'à l'angle des contre-forts du milieu des deux chapelles centrales du chœur, et 31^m,90 de largeur hors œuvre; cette dernière dimension se rapporte à la nef. D'après les opérations trigonométriques les plus récentes de M. Rieder, architecte, et du professeur Wucherer, la hauteur totale de la tour de Fribourg serait de 366 pieds de Vienne, ou 356 pieds de France; mais G. Moller la fixe à 373 pieds 5 pouces du Rhin (**). Dans le magnifique ouvrage de M. Kallenbach, dont la quatrième et dernière livraison vient de paraître, la hauteur de la tour de Fribourg est fixée à 400 pieds du Rhin, ou 125^m,54. C'est cet ouvrage qui nous semble mériter le plus de foi. La nef se compose de six travées, le chœur en a cinq : il est terminé par trois côtés formés par la moitié de l'hexagone. Six chapelles, d'apparence hexagonale, rayonnent autour du collatéral du chœur, et quatre autres chapelles s'étendent de chaque côté de la partie droite de cette portion du monument. A l'ouest, la grande et belle tour occidentale termine la nef; elle a en outre la même largeur que cette dernière. Cette tour est isolée des trois autres côtés, du nord, du sud et de l'ouest. Elle semble arc-bouter l'église de ce côté. Le comble du chœur est de 3^m,10 plus élevé que celui de la nef. La nef et le chœur ont cependant la même élévation, qui est de 25^m,70. Mais cette élévation est diminuée dans le chœur, parce qu'on y monte par cinq marches.

(*) C'est par erreur qu'on lit, sur notre planche, *Freyberg* au lieu de Fribourg.

(**) 366 pieds de Vienne font 115^m,69. — 356 pieds de France font 115^m,64. — 373 pieds 5 pouces du Rhin font 117^m,19.

— STYLE OGIVAL DE L'OCCIDENT. —

Si un grand nombre d'édifices religieux, qu'on n'acheva souvent qu'au bout de plusieurs siècles, nous offrent le développement progressif de l'architecture du moyen âge, il en est peu cependant plus susceptibles que la cathédrale Notre-Dame de Fribourg de nous enseigner d'une manière plus certaine et plus instructive le développement du style à ogive. Nous pouvons y étudier les dernières tentatives de vie du roman en Allemagne; nous pourrons aussi y saisir les premiers essais de l'architecture sécularisée, et non plus hiératique et sacerdotale, mais religieuse, c'est-à-dire, celle du XIII[e] siècle, qui a pris pour signe distinctif et caractéristique l'arc à tiers points, l'ogive et une ornementation empruntée à la végétation indigène de nos champs et de nos forêts.

Nous avons dit plus haut que le transsept avec ses deux tours, à l'exception de leur partie supérieure, était la partie la plus ancienne de notre église, et qu'elle datait de la fin de la première moitié du XII[e] siècle. C'est ce que nous prouvera le style de l'architecture. Les deux portes d'entrée du nord et du sud, les trois fenêtres qui les surmontent, ainsi que les deux roses de ce transsept, offrent tous les caractères bien déterminés de l'architecture de l'époque en question. L'ogive n'y est point encore employée. Le fronton de couronnement des deux façades est orné vers chaque rampant de cette rangée de petites arcades à plein cintre, qui appartiennent également au XII[e] siècle. Les deux étages inférieurs des deux tours latérales rappellent encore l'architecture de cette époque.

L'arcade qui conduit du transsept au chœur, en passant sous la tourelle méridionale, offre de chaque côté une frise remarquable dans son épaisseur. A gauche l'on aperçoit un homme à queue de poisson, une femme dont le corps se termine également en queue de poisson, et qui allaite un enfant. A la suite, l'on voit un griffon combattu par un homme armé. Plus loin ce sont deux centaures ailés combattant l'un contre l'autre. A droite, en face de la famille de sirènes, c'est un homme qui tient deux griffons par une corde passée autour de leur cou. Ces griffons cherchent à atteindre un animal dont on ne peut plus reconnaître la forme, et que l'homme qui est au milieu d'eux tient enfourché sur deux bâtons. Ensuite vient une femme assise sur un lion dont elle ouvre la gueule; plus loin c'est un moine qui punit un loup tenant un bélier; il le corrige avec une lance. Le dernier sujet enfin représente un moine dressant un loup. Ce dernier tient un livre ouvert et un stylet; il détourne la tête de la vue du moine, et derrière lui l'on voit un bélier. Ces frises sont incontestablement de la construction primitive de l'édifice; ce qu'il y a de remarquable, c'est que l'arcade où se trouvent ces sculptures est à ogive, tandis qu'il n'y a pas trace de cette forme à l'extérieur.

La nef date du commencement du XIII[e] siècle. Les deux premières travées orientales le prouvent par leur caractère de simplicité, qu'on observe surtout dans leurs fenêtres. On y voit les premiers et timides essais des *meneaux*. Un montant central et perpendiculaire divise la fenêtre en deux parties égales, dont chacune est couronnée par une ogive. Un lobe qui a son point de centre sur l'axe du meneau surmonte le tout et remplit l'intérieur de la partie supérieure de la fenêtre. Ces quatre fenêtres de la nef sont moins élevées et ont une apparence plus lourde et plus massive que les autres. Elles ont une grande analogie avec les fenêtres de la claire-voie des églises de Noyon et de Saint-Leu d'Esserent (*). L'entablement supérieur de cette partie est différent du reste. Il nous offre les grosses feuilles à crochet que nous retrouvons dans tous les monuments du commencement du XIII[e] siècle, à Notre-Dame de Paris, à Notre-Dame d'Amiens, à Saint-Pierre de Beauvais et autres. Sur les six contre-forts de la nef, les deux plus orientaux ont une moindre élévation que les quatre autres, et les clochetons qui les surmontent portent encore puissamment le caractère de l'architecture à ogive primitive. Les quatre travées occidentales de la nef, et le bas de la tour, jusqu'à la naissance de la partie octogone, datent du milieu du XIII[e] siècle et du règne de Conrad I[er], qui gouverna de 1236 à 1272. C'est ce que nous prouve, indépendamment de l'architecture elle-même, l'inscription de la grosse cloche principale, fondue en l'année 1258, et mise en place sans doute bientôt après. Voici l'inscription qu'on lit sur cette cloche :

ANNO DOMINI MCCLVIII. XV. KLAS. AUGUSTI STRUCTA EST CAMPANA. O REX GLORIE. VENI CUM PACE. ME RESONANTE PIA POPULO SUCCURRE MARIA.

Pour décrire la tour d'une manière facile et claire, nous la diviserons en deux parties distinctes : 1° la partie carrée du bas, et 2° la partie octogone du haut. Ces deux parties se subdiviseront ensuite en plusieurs étages. Nous citerons d'abord, comme principal ornement extérieur de la grande division carrée du bas, le portail

(*) Voyez Plans, coupes, élévations et détails de la cathédrale de Noyon, par D. Ramée. 1846, in-folio. — Histoire de l'architecture en France, etc., par le même. Paris, chez Frank, 69, rue Richelieu (vignette de la page 65).

extérieur, composé de six colonnettes de chaque côté, avec chapiteaux élégants, et couronné d'une archivolte à ogive formée de la continuation des colonnettes qui viennent se rencontrer sur l'axe du milieu, et former ainsi l'arc à tiers points. Cet ensemble est surmonté d'un fronton isocèle, ayant sur chacun de ses côtés rampants des touffes de feuillage, et couronné à son sommet d'un magnifique pompon formant la croix. Dans ce fronton et au-dessus de l'archivolte l'on voit six statues en ronde bosse ; deux d'entre elles sont placées dans une sorte de niche ou encadrement formé de deux montants couronnés d'une ogive ; le tout est supporté par quatre consoles. A gauche, en haut, est la vierge Marie les mains jointes ; à droite, Jésus-Christ son fils, la main droite levée et donnant la bénédiction. Au-dessus de ces deux figures principales, l'artiste a placé deux anges tenant des encensoirs ; plus haut, deux autres anges, moins grands que ces derniers, soutiennent une couronne. Cette composition représente, sans nul doute, l'assomption de la sainte Vierge. Sa place est on ne peut mieux choisie, au-dessus de la grande porte d'entrée principale ; l'église est sous l'invocation de la mère de Dieu, et appelée Notre-Dame. Aux deux côtés, et plus bas que les deux figures principales dont nous venons de parler, nous voyons deux autres figures placées sur des consoles spéciales. Les deux de l'intérieur représentent des anges, les deux autres du bas deux femmes couronnées, dont l'une tient un livre.

Après avoir franchi cette grande arcade ou première porte, on entre dans le porche, formé par les quatre murs de la tour. C'est dans ce porche que se trouvent le portail principal et la grande porte d'entrée du monument. Sur trois gradins de pierre s'élèvent, contre les parois intérieures de gauche et de droite, vingt arcades à ogive richement ornées de sculptures surmontées de frontons aigus, entre lesquels l'on voit vingt-huit figures en pierre de $1^m,25$ de hauteur. Deux autres arcades semblables existent également sur les petites faces de l'ouest, de chaque côté de la grande arcade décrite d'abord. Ces statues représentant des personnages de l'Écriture sainte, placées sur des colonnes soutenues par des chimères et des monstres de toutes les espèces, sont couronnées d'un riche baldaquin à trois frontons et à pyramide. A droite en entrant, l'on voit les cinq vierges folles avec leurs lampes renversées : elles expriment un sentiment de regret et de tristesse. A leur côté sont les sept arts libéraux avec leurs attributs, la grammaire avec une verge à la main et des enfants à ses pieds, l'arithmétique additionnant avec ses doigts, la géométrie avec une équerre et un compas, la musique avec une cloche, etc., etc. ; ensuite sainte Marguerite et sainte Catherine. De l'autre côté, à gauche, l'on voit le fiancé avec les cinq vierges sages élevant leurs lampes et exprimant la joie. Auprès d'elles l'artiste a placé sainte Madeleine tenant la cassolette renfermant le parfum, Abraham prêt à sacrifier son fils Isaac, saint Jean-Baptiste tenant dans sa main droite l'agneau, le symbole de l'innocence ; Marie, mère de saint Jacques mineur, et sœur de la vierge Marie ; le grand prêtre Aaron avec l'encensoir et le livre de la loi ; un ange tenant un phylactère ou banderole, et enfin le vice personnifié avec les inscriptions de *Voluptas* et *Calumnia*. De chaque côté de l'entrée, et tournée vers le spectateur qui entre dans le temple, il existe une petite figure d'ange tenant une banderole. Sur l'une on lit *Vigilate et orate*, sur l'autre *Nolite exire*.

Toute la face orientale de ce beau porche, qui a $11^m,00$ de largeur sur $8^m,25$ de profondeur, et $14^m,00$ d'élévation, est ornée de la manière la plus riche de statues et de détails d'architecture et de sculpture. La voussure de la grande porte du fond est formée par quatre arcades à ogive en retraite les unes sur les autres, et qui contiennent de chaque côté trente-quatre figures, et quatre figures formant clef de voûte. Chaque pied-droit de la porte nous offre sous la naissance de l'ogive quatre grandes statues de $1^m,50$ d'élévation. La première, à droite, représente une femme couronnée, les yeux bandés, tenant d'une main un sceptre brisé, et de l'autre les tables de la loi renversées, personnification de la religion juive ou de la synagogue. Ensuite vient un groupe de deux figures représentant la visite de Marie à sa cousine Élisabeth. La troisième figure est la vierge Marie, la quatrième l'ange de la salutation, tenant une banderole sur laquelle on lit : *Ave Maria, gratia plena.* A gauche, de l'autre côté, la première statue représente la religion chrétienne, sous la figure d'une femme élégante et gracieuse, le chef couronné, et tenant à la main droite l'étendard de la victoire. La main gauche est brisée : elle tenait sans doute le calice et l'hostie. Les trois autres figures de ce côté sont les rois mages, que la tradition nomme Gaspard, Balthasar et Melchior. Toutes ces figures sont placées sur des colonnettes à chapiteaux élégants, surmontées elles-mêmes d'une sorte de consoles formées d'un groupe de figures et ornées de frontons. Ces groupes représentent des scènes tirées du martyre de plusieurs saints.

Au-dessus de ces grandes figures principales s'en élèvent soixante autres, trente de chaque côté de la voussure. La première rangée extérieure, composée de dix-huit statuettes (hautes d'environ $0^m,75$), contient les patriarches ; à gauche est Ève, à droite est Adam. La seconde rangée, formée de seize figures, contient les

rois de la famille de Jésus-Christ. La troisième, où l'on voit quatorze statuettes, contient les prophètes ; la quatrième, enfin, composée de douze figures, contient des anges.

La porte d'entrée, de 6m,25 de hauteur et de 4m,70 de largeur, est divisée en deux parties par un pilier élégant de forme carrée oblongue, contre lequel sont appliquées trois fines colonnettes qui supportent la statue de la Vierge avec l'enfant Jésus sur le bras gauche. Le grand tympan du fronton à côtés curvilignes au-dessus de la porte, est divisé en trois zones ou champs horizontaux, couverts de figures en bas-relief. Là, nous voyons toute la vie de Notre-Seigneur, depuis sa naissance jusqu'à son ascension. Dans le champ du bas et vers le centre, l'artiste a placé la vierge Marie dans un lit drapé et tenant dans ses mains l'enfant nouveau-né : saint Joseph se tient assis au pied du lit. Les bergers viennent adorer le Messie. A la tête du lit s'approche un prêtre tenant un ciboire. Au-dessus de la Vierge, vers ses pieds, l'on aperçoit une tête de bœuf et de mouton. Dans l'angle à droite, la naissance du Messie est annoncée aux bergers. Des brebis paissent au pied d'un arbre, et des chèvres en mangent les feuillages. Le berger tient son chien en laisse, et l'ange lui annonce la venue au monde de l'oint du Seigneur. Au-dessus du centre du vantail de gauche, nous voyons Jésus-Christ fait prisonnier par les soldats au mont des Oliviers. Entre cette dernière composition et la naissance, l'on voit le Christ flagellé. Dans l'angle, à gauche de ce premier champ, l'artiste a placé Judas pendu à un arbre. Aux deux extrémités de ce bas-relief, il y a deux anges avec d'énormes trompes, qui appellent les hommes au jugement dernier. Au-dessus de ces diverses compositions, et dans le même champ, l'on voit la résurrection des morts qui sortent de leurs tombeaux : d'un côté (à la droite du Christ dont il sera question plus bas), les justes, gardés et secourus par un ange, tenant une balance avec laquelle il a pesé leurs actions; à gauche, à quelque distance de l'ange, est le diable sous une figure hideuse, et qui grince les dents en regardant les justes. Viennent ensuite les méchants et les damnés, sortant également de leur tombeau. Le démon a les mains jointes et semble prier. C'est ce que la tradition a nommé *l'exemple de N. D. de Fribourg*, qui enseigne que le diable même a adoré le Seigneur. Ce premier champ est terminé par une rangée de petites arcades à ogive, ornées chacune d'un trois-feuilles.

Dans le second champ, ou champ du milieu, l'on voit au centre Jésus-Christ sur la croix, les pieds posés sur une tête de mort. A sa droite sont placés la vierge Marie et l'apôtre saint Jean. Viennent ensuite des prélats, des rois et des reines, les mains levées et exprimant la joie et le bonheur. A la gauche du Christ est le centenier romain montrant le Sauveur à un de ses soldats, et lui disant : Certainement, cet homme était juste ; c'était le fils de Dieu (*). Ensuite l'on voit sur le même niveau les méchants et les damnés, hommes, femmes, prêtres et laïques, et rois, entraînés aux enfers par le diable, qui semble les précipiter dans la gueule d'un monstre horrible. Au-dessus du Christ crucifié, est le nid du pélican qui nourrit ses petits avec son sang. De chaque côté du pélican sont assis les apôtres, séparés horizontalement des bons et des méchants par une étendue de nuages. Une seconde rangée d'arcades à ogive, plus riche que la première du bas, sépare le second du troisième champ, au centre duquel nous apercevons le Christ glorifié, assis sur un trône, ayant à sa droite sa mère, Marie, agenouillée, et à sa gauche saint Joseph dans la même attitude. A droite et à gauche sont deux anges : le premier tient la croix, le second les clous. Plus haut, au-dessus de la Vierge et de saint Joseph, sont deux autres anges; l'un tient la couronne d'épines, et l'autre l'éponge de la passion. Dans les deux angles du bas de ce troisième champ, sont deux anges, entonnant la gloire du Christ avec d'énormes trompettes.

Quatre cordons divisent la partie carrée de notre tour en cinq différents étages. Dans le centre des trois côtés isolés du quatrième étage, est pratiquée une fenêtre sans encadrement, d'une grande simplicité, et de 9m,10 d'élévation. Ces trois fenêtres éclairent une chapelle supérieure et dédiée à saint Michel : elle a vue dans l'intérieur de la nef par une grande arcade à ogive ornée d'une balustrade, et de 6m,85 de largeur sur 11m,45 d'élévation. Au centre de cette chapelle, se trouve une ouverture circulaire de 1m,75 de diamètre, et qui traverse la voûte du porche. L'autel, placé ici primitivement et dédié à l'archange saint Michel, n'y existe plus, et maintenant ce lieu sert de magasin : on y monte par deux petits escaliers à vis, auxquels on entre par l'extrémité occidentale des collatéraux. En ayant monté cent quarante-neuf marches par l'escalier du sud, on arrive au-dessus de la voûte de l'ancienne chapelle de Saint-Michel, et au pied du beffroi supportant les cloches. Ce beffroi est d'ordinaire dans toutes les églises un assemblage de charpente posant sur une base solide, et dans sa hauteur tout à fait inadhérant à la maçonnerie : il en est isolé.

(*) Évangile selon saint Luc, ch. XXIII, v. 47.

A une hauteur de 20m,25, la tour prend la forme de l'octogone. A 3 mètres environ plus haut, est placée la balustrade qui sert à masquer ou à dissimuler le passage du carré à l'octogone. L'on compte 39m,23 d'élévation de la dalle du porche jusqu'à celle de la plate-forme ou galerie du pied de l'octogone; de là, à la naissance de la pyramide, 34m,50. Cette dernière a 51m,78 d'élévation, le pompon de couronnement compris. Nous avons dit plus haut que la tour de Fribourg avait 125m,51 d'élévation : celle de Strasbourg a 136m,95. Cette dernière est donc de 11m,44 plus élevée que celle dont nous faisons en ce moment la description.

La galerie, ou plutôt cette partie de la tour qui en reproduit fidèlement le périmètre, présente une figure à douze pans, qui réunit en elle à la fois le carré du bas et l'octogone du haut. Par cette ingénieuse disposition, par cette savante combinaison, la transition du carré à l'octogone est ménagée d'une manière peu sensible, et prouve le génie supérieur de l'architecte. Quatre grands angles aigus, dont le sommet est superposé à ceux de la partie carrée, et qui, en se prolongeant jusqu'à la partie octogone de la tour, laissent subsister et rappellent encore la forme carrée du bas. Ces sortes d'avant-corps ou de contre-forts, ornés de niches et de clochetons, servent en outre, tous les quatre, à consolider l'octogone, et ils semblent, en même temps, destinés à marquer la transition du carré à l'octogone.

Le changement de la forme extérieure de la tour ne se reproduit pas immédiatement à sa naissance dans l'intérieur. Cette transition intérieure n'a lieu qu'à une élévation de 14 mètres au-dessus de la galerie extérieure. Alors aussi, les quatre parties triangulaires que nous avons assimilées à des contre-forts, s'isolent de la masse octogonale, se convertissent en un massif hexagonal et forment un clocheton qui se termine par un couronnement toujours de plus en plus aigu, formé par une agrégation de petits clochetons et de pyramides.

Au-dessus de la galerie dont nous avons parlé, l'on voit le logement du gardien, et plus haut sont placées neuf cloches dont le son s'échappe par les grandes baies à doubles meneaux de l'octogone. La plus ancienne de ces cloches est de l'année 1258. Les autres datent des années 1281, 1300, 1570, etc., etc. L'escalier à vis qui conduit dans cette admirable tour est placé sur sa face orientale. Au-dessus de l'emplacement des cloches est une voûte : au-dessus d'elle est ce qu'on nomme la plate-forme, qui est au niveau du pied des huit grandes fenêtres supérieures de l'octogone; elle est plus haute au centre que sur ses côtés, afin de laisser facilement écouler les eaux pluviales; elle se trouve à une élévation de 58 mètres du sol. De ce point, on ne peut examiner sans étonnement la hardiesse de la construction gigantesque de l'octogone et de la pyramide; car l'œil peut apercevoir sans interruption le sommet de cette aiguille surprenante.

De la plate-forme l'on monte soixante-dix marches pour arriver à la galerie supérieure, qui termine et couronne la partie perpendiculaire de notre tour. Là commence la pyramide, dont le périmètre a 37m,60, et la hauteur 46m,70. Elle est divisée en huit étages; les sept du bas sont ornés de meneaux droits et circulaires formant des roses, des ogives, des carrés, des trois-feuilles, des quatre-feuilles, etc., etc. Le compartiment supérieur est vide, et forme un triangle isocèle très-aigu. L'exécution robuste et peu soignée même de cette partie n'est pas due à des mains inhabiles : elle a été laissée telle, afin de la mettre en harmonie avec le reste de l'édifice, et produire ainsi un ensemble complet et homogène.

Les statues placées dans les niches sur les contre-forts au bas de la tour ont une signification historique. La rangée inférieure semble représenter quatre ducs de Fribourg. Ils portent un costume fort simple, ont une attitude de noblesse et de fierté, la main placée sur le cœur, où l'on voit un écusson triangulaire, dans lequel est un aigle essorant. La seconde rangée nous offre les statues de deux femmes couronnées, ayant chacune un sceptre; celle de gauche, sur la façade occidentale, tient en outre un calice. Selon M. Schreiber, ces figures représentent les deux sœurs du duc Berthold V, la duchesse Agnès, femme du comte Égon, seigneur de Fribourg, qui contribua puissamment à l'édification de l'église, et l'autre, la femme d'Ulric de Kybourg, grand-père de l'empereur Rodolphe de Habsbourg. Sur le même niveau que ces deux statues de femmes, à droite et à gauche, l'on voit un chevalier armé de toutes pièces, ayant chacun un écusson, mais sans armoiries, qui étaient sans doute peintes. M. Schreiber pense encore que ces deux statues pourraient bien représenter les comtes d'Urach et de Kybourg, maris des deux princesses dont nous avons parlé plus haut. Dans la troisième rangée, sous la première galerie, nous voyons les statues de la vierge Marie, à gauche, adorée par plusieurs petites figures, représentant des personnages de toutes conditions. A droite, sur la même ligne que la Vierge, est placé un évêque, que l'on présume être l'évêque Rodolphe; sur les contre-forts latéraux, nous voyons les statues de Conrad, père de l'évêque Rodolphe, et son frère Berthold IV, tous deux ducs de Zæhringen. Sur la face méridionale, et toujours dans la même et troisième rangée, sont placées les statues de sainte Catherine et de l'archange saint Michel, au midi. Au nord, sur l'autre face, l'on voit, pour leur faire

pendant, les statues de deux religieux, de l'ordre des frères Prêcheurs. Plus haut enfin, contre la partie hexagonale de ce que nous avons nommé les contre-forts de l'octogone, il y a douze statues d'hommes, représentant les pères de l'Église et les personnages célèbres des premiers temps du christianisme.

Lorsque l'on étudie attentivement la belle tour de la cathédrale de Fribourg dans son ensemble et dans ses détails, il est impossible de ne pas lui reconnaître une supériorité incontestable sur tous les monuments d'architecture du même genre, sans même en excepter les tours de Saint-Étienne de Vienne en Autriche, de N.-D. de Strasbourg et de la cathédrale d'Anvers. Très-simple d'abord à sa base, sa richesse ne se développe qu'insensiblement, à mesure que l'œil suit l'élévation extraordinaire de cette création hardie, noble et majestueuse. Toutes ses formes sont raisonnées avec une science profonde d'optique et de perspective. Chaque partie est habilement calculée pour la place qu'elle occupe; aucune d'elles n'est le produit du hasard ou du caprice. Toutes sont disposées de manière à produire un ensemble complet et harmonieux. Elles offrent à la raison et à la vue une solidité prodigieuse et une force qu'on ne rencontre que rarement dans ce genre de monuments, où le plus souvent une imagination capricieuse et trop fréquemment déréglée a empreint son influence.

C'est que la tour de Fribourg appartient à une grande époque de synthèse, à une période dans l'histoire du genre humain, où toutes choses avaient une grandeur, une noblesse et une élévation qui ne se rencontrent que dans les temps où la foi religieuse domine tous les sentiments, et où elle inspire l'essence des plus puissantes créations. Car chaque fois que la religion a été le plus vif sentiment du cœur de l'homme, chaque fois qu'elle l'a pénétré du plus ardent amour pour elle, le génie de l'homme s'est mis aussi entièrement à son service, et alors il a produit les plus colossales, comme les plus sublimes créations. Témoin les temples anciens de l'Inde, les sanctuaires de l'Égypte, l'ordre dorique des Grecs et nos grandes cathédrales chrétiennes, enfin!

L'époque de la construction de notre belle tour est aussi celle d'une ère nouvelle pour l'art et pour l'architecture plus particulièrement : au XIII^{e} siècle, il est entré dans sa phase séculière et nationale pour se débarrasser en même temps de tout ce qui avait été conservé d'antique pendant les temps antérieurs. L'origine, ce signe caractéristique de la grande renaissance de l'architecture au XIII^{e} siècle, fit, comme l'on sait, oublier le plein cintre; son apparition créa un système complet d'architecture, dont les détails, parfaitement homogènes entre eux, concoururent à former un style qui est l'expression la plus parfaite et la plus développée de l'imposante sévérité, de l'élévation sublime, ainsi que de la divinité de la religion chrétienne. La tour de Fribourg est un des types de ce style.

Si certains monuments antiques ne manquent pas de grandeur, si quelques esprits imbus de préjugés d'école semblent vouloir même les opposer ou les mettre en parallèle avec nos édifices religieux du moyen âge, qu'il nous soit permis pour toute réponse d'émettre ici cette simple remarque : La tour de la cathédrale de Fribourg a 125^{m},51 d'élévation, 16^{m},00 seulement de largeur à sa base, et elle est *entièrement creuse*. La grande pyramide de Chéops, à Ghizé, a 139^{m},11 d'élévation; mais sa base a en tout sens 232^{m},74 et elle est *entièrement massive*, sauf d'étroits couloirs qui la pénètrent en sens divers.

Nous laissons à des juges impartiaux à décider laquelle des deux œuvres est la plus merveilleuse, sous le rapport de la conception et de l'exécution matérielle! Le simple rapprochement que nous venons de faire, indique assez dans lequel des deux monuments se trouve la supériorité. Il sera facile de comprendre pour quelle raison nous nous abstenons de parler du goût et des détails employés dans nos deux édifices.

En quittant la belle et majestueuse tour, rentrons maintenant dans l'église elle-même. La nef, de 11^{m},50 de largeur du centre d'un pilier à l'autre, quoique simple et nue même, est cependant d'un aspect imposant. Elle est formée de six arcades à ogive, reposant sur des piliers d'apparence carrée, placés en quinconce, et composés de quatre grosses colonnes d'angle et douze fines colonnettes intermédiaires ou de remplissage. Leur piédestal a peu de hauteur et semble écrasé : il n'a que 0^{m},36 d'élévation. La nef n'a point de triforium; en son lieu, l'on voit un grand plein de mur, s'élevant depuis le sommet des arcades jusqu'à la naissance des fenêtres de la claire-voie. Cette disposition rappelle celle des cathédrales d'Ulm, de Magdebourg, de Halberstadt et autres, disposition qui domine plus en Allemagne que partout ailleurs, et qui est sans doute une sorte de réminiscence de la basilique romaine. De simples voûtes d'arête s'élèvent avec légèreté sur cinq colonnettes qui filent du bas en haut, dans une élévation de 20 mètres; elles ne sont interrompues qu'à une hauteur de 2^{m},80 du sol par une console supportant une statuette de 1^{m},90 de longueur (*), couronnée d'un riche baldaquin, haut de 2 mètres. Ces petites statues, accolées aux piliers, nous rappellent celles de la cathédrale de

(*) Les statues des six piliers du nord et des six du midi représentent les douze Apôtres.

Cologne et de notre Saint-Ouen de Rouen. Quant aux collatéraux ou bas côtés de la nef, ce qui nous y frappe surtout, c'est cette suite d'élégantes arcades du rez-de-chaussée, appliquées contre le mur extérieur, et couronnées d'une magnifique balustrade, au-dessus de laquelle s'élèvent les belles fenêtres d'une si gracieuse et élégante proportion.

Le chœur est encore plus simple que la nef; et quoique la première pierre en ait été posée en 1354, cette partie du monument est cependant entièrement dans le style flamboyant, parce qu'elle n'a été continuée et achevée que vers la fin du XV^{e} siècle. L'intérieur de ce chœur nous semble de fort mauvais goût; l'extérieur est infiniment plus élégant et plus riche. L'abside se termine à trois pans, formés de l'hexagone. Six chapelles à quatre pans rayonnent autour du chœur. Il y a quatre chapelles sur la face septentrionale du collatéral nord du chœur : il en existe bien une cinquième, qui est la plus occidentale, mais on y entre par le transsept du nord. Il y en a seulement trois du côté méridional de l'église, la sacristie prenant la place de deux chapelles.

Il nous reste maintenant à parler de quelques monuments sépulcraux et de plusieurs œuvres de sculpture que renferme l'église de Fribourg. Nous mentionnerons d'abord une sépulture du Christ, dont la figure est d'une assez belle exécution, ainsi que les figures accessoires qui l'accompagnent. Cette sculpture date de la seconde moitié du XVI^{e} siècle, et elle est peut-être l'œuvre de maître George Kempf, qui exécuta aussi le Christ aux oliviers, en 1558, dans la même église. Cette sépulture se trouve à droite dans la dernière travée orientale du collatéral du midi, dont elle est séparée par quatre arcades à ogive, surmontées de frontons fort aigus, entre lesquels s'élèvent des dais ou supports de forme prismatique, surmontés de statues.

L'autel de la Vierge, qui est à gauche de ce monument, est une œuvre moderne (*). Il a été exécuté en 1829 par M. Glænz, sculpteur d'ornements.

A côté de la sépulture du Christ, l'on voit le monument du duc Berthold V. Il se compose d'une statue colossale du duc, de 2^{m},25 de hauteur. Le prince est entièrement habillé d'une cotte de mailles, et porte une tunique à manches courtes; elle descend jusqu'à 0^{m},15 au-dessus des genoux. Il a les mains jointes pour la prière et les deux pieds posés symétriquement sur un lion. Les genouillères représentent du fer battu. Le baudrier, formant un nœud élégant sur le milieu du corps, supporte à gauche une forte épée, à droite la miséricorde, attachées toutes deux par de petites chaînes fixées sur le sein de droite. Le casque est très-simple, et n'est point orné de couronne ducale ni de lambrequins. Berthold V mourut en 1218. Nous ne pensons pas que sa statue, dans l'église de Fribourg, soit de l'époque de sa mort; elle n'est même pas du XIII^{e} siècle. Le costume que nous venons de décrire appartient au siècle suivant, et il a une parfaite ressemblance avec celui du duc Jean de Falckenstein, dans l'église abbatiale d'Arnsbourg, dans la Hesse supérieure. Le chevalier Jean de Falckenstein mourut en l'année 1365. La statue de Berthold était couchée sur une grande pierre jusqu'en 1513, époque où cette pierre fut utilisée pour le maître-autel. Elle portait l'inscription suivante (**) :

DUM BIS SEXCENTIS TER SENIS JUNGITUR ANNUS
IN FRIBURG MORITUR BERCHTHOLDUS DUX ALEMANNUS.

La chaire de notre église est un ouvrage exécuté par George Kempf de Rheineck en 1561. Sa date indique déjà assez le caractère de son style, qui est la dernière expression de l'extravagance de l'architecture à ogive. Loin d'être d'un aussi bon goût que celle de la cathédrale de Strasbourg, exécutée en 1487 par Jean Hammerer, elle est cependant supérieure à la chaire de Freiberg en Saxe. La chaire de l'église de Fribourg en Brisgau a une grande analogie avec celle de Fribourg en Suisse. La dernière cependant est préférable. Elle est à six pans, ornés de clochetons et de frontons curvilignes, supportée par un pied formé de branches d'arbre, entrelacées, sorte d'ornementation reproduite avec une prodigalité tout extraordinaire au portail de l'église abbatiale de Chemnitz. Comme à Saint-Étienne de Vienne, l'artiste a sculpté son buste au pied de la chaire. Si l'on ne connaissait pas la date du monument, on l'apprendrait par le costume du sculpteur. Il porte la petite toque, la fraise et les grosses manches à crevets des règnes de Ferdinand I^{er} et de Maximilien II. Dans sa main gauche, il tient un ciseau, dans la droite un maillet. En dessous de cette figure est l'inscription suivante :

Dei imm. auspicio et ingenii sui industria Georgius Kempf ex Rhineck faciebat. A. Sal. 1561.

(*) Voyez la planche 320 du Moyen âge monumental et archéologique.
(**) *Simler Histor. Zar. Bad.* Tom. I, p. 160.

— BIBLIOGRAPHIE. —

1° *Geschichte und Beschreibung des Münsters zu Freiburg im Breisgau, von Professor Heinrich Schreiber.* Freiburg im Breisgau, 1820. 1 vol. in-8° avec un plan.

2° *Denkmäler der deutschen Baukunst dargestellt von G. Moller.* Darmstadt, 1815 à 1822. 2 vol. in-folio, 2e édition, 1836.

3° *Das Münster zu Freiburg im Breisgau, von Dr Heinrich Schreiber.* Karlsruhe et Fribourg, 1826. 1 vol. in-8°, atlas de 13 planches in-folio.

4° *Führer durch die erzbischöfliche Dom und Münsterkirche zu Freiburg im Breisgau. Eine kurze Darsteltung des Merkwürdigsten in und an derselben, von Dr J. N. Müller.* Freiburg im Breisgau, 1839. 1 vol. in-16, avec plan et vue intérieure.

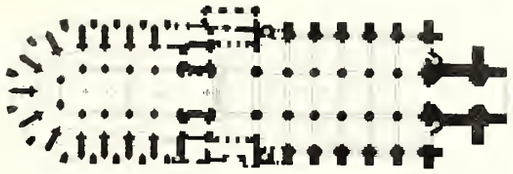
5° *Kunstwerke und Künstler in Baiern, Schwaben, Basel, dem Etsass und der Rheinpfalz, von Dr G. F. Waagen.* Leipzig, 1845. 1 vol. in-8°.

6° *Hand Book for Travellers on the Continent being a guide through Holland, Belgium, Prussia and northern Germany and along the Rhine from Holland to Switzerland.* 5th. edition. London, John Murray, 1845. 1 vol. in-8°.

7° *Zürich und die wichtigsten Städte am Rhein mit Bezug auf alte und neue Werke der Architektur, Seulptur und Malerei charakterisirt von Wilhelm Füssli.* Zweite Ausgabe. Leipzig, 1846. 2 vol. in-8°.

8° *Chronologie der deutsch-mittelalterlichen Baukunst in geometrischen Zeichnungen mit kurzer Erläuterung von Georg Gottfried Kallenbach.* Munich, 1846, in-folio.

d'après Quaglio.

CATHÉDRALE  DE FREYBURG

Allemagne

Münster zu Freiburg im Breisgau

Deutschland.

CATHEDRALE DE FRIBOURG

Germany

Chiesa di Friburgo

Allemagna.

Catedral de Friburgo. (Alemania.)

CATHÉDRALE DE COLOGNE.

C'était au milieu du X^e^ siècle et dans la ville de Cologne ; depuis plusieurs heures un homme était assis sur le bord du fleuve qui coule majestueusement au pied de ces remparts que soixante ans plus tôt avait érigés Philippe de Heinsberg, et depuis plusieurs heures son front pensif ne s'était pas relevé. Cet homme, c'était le premier maître d'œuvre du temps; trois siècles plus tard on l'eût appelé le prince des architectes. L'archevêque de Cologne lui avait dit: Maître, il faut élever ici une cathédrale qui l'emporte en grandeur et en magnificence sur tous les monuments du monde. L'artiste avait répondu: Je le ferai ; et maintenant il pensait aux moyens de tenir une promesse dont il était effrayé lui-même ; maintenant, il cherchait le plan merveilleux qui devait illustrer sa patrie et immortaliser son nom; mais rien ne se présentait à son esprit qui lui parût réaliser ce prodige, qu'il concevait et ne pouvait enfanter.

Un vieillard inconnu était venu s'asseoir près de lui, et, le regardant d'un air moqueur, semblait jouir de sa peine, applaudir à son désespoir ; de temps en temps, il faisait entendre une petite toux sèche, et quand il était parvenu à attirer l'attention de l'artiste, d'une baguette qu'il tenait à la main, il traçait rapidement sur le sable des lignes qui s'effaçaient aussitôt. Ces lignes, c'était ce plan qui toujours lui échappait, et dont même alors il ne pouvait saisir la fugitive image. Tu voudrais bien avoir ce plan? lui dit l'inconnu. — Je le payerais de tout ce que je possède. — Je n'exige pas tant. Le monument que tu élèveras sera l'envie et le désespoir éternels de tous tes successeurs, l'admiration des siècles à venir, et ton nom, brillant entre tous, passera à la postérité la plus reculée. Ta vie sera longue; tu la passeras dans la gloire, les richesses, les plaisirs... Pour tout cela, je ne demande que ton âme, quand le terme de ta vie sera arrivé. — *Vade retrò Satanas!* s'écria l'artiste épouvanté. Mieux vaut le néant de l'oubli que la damnation éternelle. — Patience, dit Satan, réfléchis, nous nous reverrons, et il disparut. Le maître d'œuvre rentra dans son humble demeure, plus sombre, plus rêveur encore qu'il n'en était sorti ; il ne put fermer l'œil de la nuit. La gloire, les richesses, les plaisirs pour de longues années, et tout cela pour un mot! En vain s'efforçait-il de secouer cette tentation fatale ; à chaque instant, à chaque pas il rencontrait le tentateur qui lui montrait le plan insaisissable ; il succomba.

Demain à minuit, dit Satan, trouve-toi à cette place, je t'apporterai le plan et le pacte que tu devras signer. L'artiste remonta dans la ville, partagé entre les remords et les rêves d'orgueil et d'ambition. Les remords l'emportèrent, et, avant l'heure du rendez-vous, il avait tout confié à son confesseur. Ce serait, pensa celui-ci, un coup de maître de tromper Satan lui-même, et de lui arracher le fameux plan, sans le payer au prix d'une âme, et il traça à l'artiste la conduite qu'il devait tenir. A l'heure convenue, les deux parties étaient en présence. Voici, dit Satan, voici le plan et le pacte; prends et signe. Prompt comme l'éclair, le maître d'œuvre saisit le plan d'une main, et de l'autre il brandit un morceau de la vraie croix que lui avait confié le rusé confesseur. Je suis vaincu, s'écria Satan, mais tu tireras peu de profit de ta trahison. Ton nom restera inconnu, et ton œuvre à jamais inachevée.

Telle est la légende de la cathédrale de Cologne ; si nous l'avons reproduite ici, c'est qu'elle nous a paru donner la mesure de l'admiration du moyen âge pour ce plan qu'elle ne pouvait croire l'ouvrage du génie humain ; c'est que depuis six siècles la sinistre prédiction de Satan ne paraissait que trop devoir s'accomplir en tous points; nous verrons bientôt ce qu'il nous est permis d'espérer aujourd'hui.

A l'extrémité N.-E. de la place élevée qu'occupait l'ancienne *colonia Agrippina*, aux lieux où de nos jours le chœur de la cathédrale dresse ses magnifiques pinacles, existait dans les temps les plus reculés un *Castellum* romain. Plus tard, celui-ci fut remplacé par un palais des rois francs, dont Charlemagne fit don à son chancelier et confesseur Hildebold.

Voici ce que la chronique de Cologne rapporte à ce sujet : Les chanoines et les bourgeois de Cologne ne pouvaient s'accorder sur le choix d'un nouvel évêque; Charlemagne, pour vider ce différend, partit d'Aix-la-Chapelle. Comme il se livrait en route à l'exercice de la chasse, non loin de la ville de Cologne, la clochette d'un village l'invita à la prière. Il entra, entendit la messe, et offrit un florin sur l'autel. Le prêtre rendit le florin au chasseur inconnu, et le pria de lui envoyer plutôt quelques peaux de chevreuil pour recouvrir ses livres d'église. La conduite de ce prêtre plut à l'empereur, et pour mettre d'accord les chanoines et les bourgeois, il conféra la dignité d'évêque à ce simple pasteur, qui se montra toujours digne de sa confiance et de son amitié. Cet évêque, c'était Hildebold, qui résolut en 816 et 817 de bâtir une nouvelle église tout près de son palais, là où s'élève maintenant la cathédrale. Charlemagne ayant doté richement l'église de Cologne ainsi que son chef, et leur ayant fait des legs considérables par son testament, on ne manquait pas de moyens de réaliser ce projet. Hildebold cependant n'en vit pas l'accomplissement ; il mourut en 819, et fut inhumé dans l'église de

Saint-Géréon, où l'on peut encore lire l'inscription gravée sur son tombeau. Ce ne fut que sous son troisième successeur que la nouvelle église, le *Munster* de Saint-Pierre, fut finie et consacrée, le 27 septembre 873. Lors de la dévastation de Cologne par les Normands dans ce même siècle, la cathédrale paraît avoir été épargnée. Considéré sous le rapport artistique, ce monument aura sans doute été d'une assez haute valeur, car on sait que plusieurs églises de l'Allemagne septentrionale furent construites sur son modèle; cependant les tours n'en étaient que de bois.

La cathédrale de Cologne était un des siéges les plus anciens du christianisme en Allemagne: elle comptait dans son ressort la capitale de l'empire de Charlemagne, la ville du couronnement des empereurs. Dans le XII^e^ siècle, Frédéric Barberousse l'enrichit d'un de ces trésors sacrés qui dans les temps de foi remuaient les populations entières, et faisaient naître les gigantesques entreprises qui semblent si incroyables à notre époque positive et sceptique. Tous les regards étaient alors tournés vers la Terre sainte, et les pèlerins de l'Allemagne et même des contrées éloignées, avant d'entreprendre ce périlleux voyage, venaient par milliers aux tombeaux des Mages, prier Dieu de leur accorder une étoile qui les conduisît comme eux, non plus au berceau, mais au sépulcre du Sauveur. La cathédrale de Cologne vit encore augmenter sa célébrité et sa richesse par l'usage qu'avaient les empereurs de la visiter avant et après leur couronnement. Ainsi, dès le moment où elle fut en possession de ces saintes reliques, tout se réunit pour augmenter sa splendeur; les princes, les empereurs, les personnes pieuses de toutes les classes, s'empressèrent à l'envi de la combler de trésors. Alors dut naître naturellement l'idée d'ériger, à la place de l'ancienne cathédrale de Saint-Pierre, un monument plus magnifique, plus vaste, et qui répondît mieux à l'importance de sa destination. L'archevêque Angebert, comte d'Altena et de Berg, auquel Frédéric II conféra en 1220 la dignité de vicaire de l'empire, en conçut le premier projet; mais, à peine âgé de quarante ans, il tomba sous les coups d'un assassin, son cousin, le comte de Ysembourg, en l'année 1225 de notre ère, et l'entreprise fut ajournée. Enfin, en 1248, un incendie ayant dévoré la cathédrale, sa reconstruction immédiate devint indispensable.

Le siége archiépiscopal de Cologne était alors occupé par Conrad de Hochsteden, homme d'un esprit hardi, élevé, entreprenant, et jouissant d'une influence jusqu'alors sans exemple en Allemagne. Il joua un grand rôle dans les dissensions qui suivirent la déposition de l'empereur Frédéric II par le pape Innocent IV; il contribua successivement à l'élection des trois anti-empereurs Henri, Guillaume et Richard, et ce fut pendant qu'il aidait de tout son pouvoir Guillaume assiégeant Aix-la-Chapelle, qui refusait de le recevoir, qu'il posa solennellement la première pierre de la nouvelle cathédrale, le 14 août de la même année qui avait vu la destruction de l'ancienne. Après la cérémonie, à laquelle assistèrent l'empereur Guillaume, Henri, duc de Brabant, Gauthier, duc de Limbourg, Othon, comte de Gueldres, Adolphe, comte de Berg, Thierry, comte de Clèves, Jean d'Avesnes, comte de Hainaut, le cardinal Pierre Cappuccio, légat du pape, l'évêque de Liége, et une foule d'autres princes, barons et prélats, Conrad publia une bulle du pape qui accordait une indulgence d'un an et quarante jours à tous ceux qui concourraient d'une manière quelconque à l'érection et à l'ornement de la nouvelle cathédrale.

Aussitôt les présents affluèrent de toutes parts, et tous les princes de la chrétienté envoyèrent à l'envi leur offrande. Conrad lui-même, la ville de Cologne, alors riche et puissante, concoururent de tout leur pouvoir à la sainte entreprise : aussi, pendant les premières années, les travaux furent-ils poussés avec ardeur. Malheureusement des dissensions graves s'élevèrent entre l'archevêque et les habitants de la ville, et eurent bientôt une fâcheuse influence sur la continuation des travaux. Conrad de Hochsteden mourut en 1261, et sous Angebert de Falkembourg, héritier de son rang et de son ambition, la lutte continuant entre la ville et l'archevêque, qui se retira à Bonn, fut également fatale à la construction de la cathédrale. Angebert mourut en 1275; dans les vingt-trois années qui suivirent, et pendant lesquelles Sigefroi de Westerbourg occupa le siége de Cologne, on n'eut que des moments d'une paix passagère, et même en 1288, la guerre se ranima plus ardente que jamais au sujet de la succession du comté de Limbourg. L'archevêque se trouva encore en cette occasion prendre parti contre la ville, et son protégé ayant eu le dessous, il se vengea de cet échec en lançant contre Cologne un anathème qui ne fut levé qu'après sa mort en 1298. Ces querelles intestines eurent la plus fâcheuse influence sur les travaux de la cathédrale, et les trésors amassés pour leur achèvement se trouvèrent dissipés dans des guerres aussi acharnées qu'infructueuses.

L'avénement au siége archiépiscopal de Wichbold de Holte, successeur de Sigefroi, fut le commencement d'une nouvelle ère; les dons affluèrent de nouveau; une association particulière, qui se forma sous le nom de Confrérie de Saint-Pierre, s'engagea à fournir des subsides annuels, et les travaux furent poussés avec une telle ardeur, que, sous l'archevêque Henri de Virnenbourg, soixante-quatorze ans après la pose de la première

pierre, le chœur put être consacré le 28 septembre 1322, jour de la fête de Saint-Côme et de Saint-Damien, et anniversaire de la dédicace de l'ancienne cathédrale qui avait été livrée au culte en 873.

Après l'achèvement du chœur, les travaux reprirent avec activité; on éleva les colonnes du transsept jusqu'aux chapiteaux des bas côtés, et on posa la porte septentrionale. On travailla également à la nef, et surtout à l'érection d'une des deux énormes tours. Malheureusement l'activité des ouvriers fut bientôt paralysée de nouveau; plus d'un fourbe avait abusé des collectes qu'on faisait pour subvenir aux frais de construction, et l'archevêque Frédéric de Saarwerden se vit forcé d'annuler en 1370 toutes les lettres patentes délivrées pour cet objet par ses prédécesseurs. Cette mesure détourna beaucoup de fidèles de faire de nouveaux dons; en outre, de temps à autre, on voyait se renouveler les différends et les guerres entre les archevêques, la ville et les princes voisins. Thierry de Moers, qui occupa le siége de Cologne de 1414 à 1463, épuisa les finances par des guerres continuelles; cependant ce fut sous ce prélat que la tour du sud fut conduite à la hauteur où nous la voyons aujourd'hui, et reçut les deux cloches, qui, ayant sans doute éprouvé quelque accident, furent refondues dix ans plus tard, et devinrent celles qui existent encore maintenant. C'est aussi de cette époque que datait la grue gigantesque qui, après avoir servi à monter les pierres de taille, était restée sur la tour jusqu'à nos jours, et était devenue en quelque sorte l'enseigne de la ville. En 1816, cette grue menaçant ruine a été démolie; mais elle a été rétablie à neuf en 1819, à l'aide d'un legs de 18,000 rixdales fait à cet effet par M. de Klespe, ancien bourgmestre et sous-préfet sous l'empire. L'autre tour, celle du midi, en resta à ses premières assises. Pendant la dernière moitié du XV^{e} siècle, la nef était arrivée à la hauteur des chapiteaux des bas côtés, et, au commencement du siècle suivant, on put couvrir de voûtes les bas côtés septentrionaux. A partir de ce moment, les travaux cessèrent entièrement, et tout portait à croire que cette œuvre magnifique resterait à jamais imparfaite.

Lorsque de nos jours le goût de l'étude des monuments du moyen âge vint se joindre à l'enthousiasme exclusif qu'avaient excité jusqu'alors les œuvres des Grecs et des Romains, les premiers regards se tournèrent vers la cathédrale de Cologne, et les premiers soins durent avoir pour but la conservation des parties commencées ou terminées. La pierre du *Drachenfels* qu'on avait employée à la maçonnerie étant parsemée de roche schisteuse, et l'oxydation des boulons de fer passés dans les joints des pierres, les attaquant à l'intérieur, l'édifice n'avait pu résister à l'influence destructive des vents et de l'humidité. Les chapiteaux, les balustrades, les gouttières, les statues, leurs niches, les pinacles, les arcs-boutants étaient déjà rongés, et les morceaux qui s'étaient détachés avaient causé aux toits et aux voûtes des dommages notables. Il est vrai que de temps en temps le chapitre métropolitain avait fait exécuter quelques travaux indispensables pendant le cours du XVIII^{e} siècle; mais l'entrée des armées françaises, jointe à l'émigration des chanoines, porta un coup fatal aux revenus de la cathédrale, qui d'ailleurs pendant plusieurs années servit alors de magasin de fourrage. Lorsque, en 1802, après la suppression de tous les chapitres, elle devint simple église paroissiale, le trésor de la ville et la charité des paroissiens ne purent suffire aux dépenses les plus urgentes. Toutefois, Napoléon ordonna que le plomb des gouttières, qui avait été enlevé en 1796 et 1797, fût remplacé, et cette opération fut terminée en 1813. Quelques autres travaux furent aussi exécutés sous la domination française, mais ils ne firent que retarder une chute qui devenait de plus en plus imminente.

Dès 1816, la basilique de Cologne attira l'attention du gouvernement prussien; l'illustre architecte Schinkel reçut l'ordre d'en examiner l'état, et sur son rapport, on travailla à réparer le toit, et on remplaça toutes les pièces pourries de la charpente. Mais ce travail même donna occasion de reconnaître que toute la construction était dans le plus triste état, et que, sans l'emploi de moyens énergiques, l'époque de la ruine totale de la cathédrale avançait à grands pas.

En 1821, M. Ahlert, inspecteur des bâtiments, fut chargé de faire un devis des frais que devaient entraîner les réparations urgentes, lesquelles furent exécutées sous la direction de cet architecte jusqu'à sa mort, arrivée le 10 mai 1833. Le 14 août de la même année, il fut remplacé par M. Zwirner, qui depuis lors conduit les travaux avec autant de zèle que de talent. Dès les années 1824 et 1825, la couverture de plomb du chœur avait été renouvelée, et les réparations au mur du nord avaient commencé. Ces travaux furent continués avec un redoublement d'activité; les vitraux menacés par la dégradation de ce mur furent de nouveau garantis, et, dans les années 1828 et 1829, ils furent entièrement restaurés par Guillaume Düssel, maître vitrier, aidé de ses deux fils. Les couvertures de plomb des basses nefs du nord, seules existantes, furent également refaites; le mur du pignon du chœur du côté du midi fut relevé presque à neuf; les meneaux, qui étaient en très-mauvais état, furent remplacés; en 1829 et 1830, les piliers butants et les contre-forts du midi furent reconstruits, et ainsi la conservation du chœur fut assurée.

On s'occupa ensuite du nettoyage et de la restauration de l'intérieur du chœur ; on retrouva alors aux tympans des arcades de légères traces de 28 figures colossales d'anges, cachées depuis le dernier siècle sous une épaisse couche de badigeon; on reconnut aussi des restes de l'ancienne peinture architecturale qui purent servir à guider dans les restaurations. Les peintures à fresque du cul-de-four et celles du mur provisoire de refend qui surmonte l'orgue, représentant le Christ entre les apôtres saint Pierre et saint Paul, ont été habilement restituées par le peintre Gustave Lesinsky; on a également réparé les vitraux du chœur, et on en a garni les petites fenêtres; enfin les principaux ornements de l'intérieur du chœur ont été débarrassés de la crasse séculaire qui les cachait aux regards, et rendus à leur splendeur première.

L'emploi de 300,000 thalers (1,125,000 fr.) à ces restaurations, et le rétablissement du siége archiépiscopal en 1825, conduisaient naturellement au désir de voir continuer et terminer l'édifice. Ce désir devint celui de la masse de la population, et fut enfin réalisé par le concours de différentes circonstances favorables, à la tête desquelles on doit placer l'avénement au trône du roi actuel, lequel fut suivi presque immédiatement de la restauration du chœur. Le 6 novembre 1841, Frédéric Guillaume IV accorda à cet effet un secours provisoire de 50,000 thalers, et le 8 décembre il approuva la formation d'un comité central pour l'achèvement de la cathédrale, lequel s'était constitué le 13 avril de la même année par un service solennel célébré dans la cathédrale même, en présence d'une foule innombrable. L'enthousiasme des Colonais, comme une étincelle électrique, fit tressaillir l'Allemagne entière, et bientôt il se forma dans toutes ses villes des sociétés pour venir en aide à la sainte entreprise. Le comité de Stuttgart, entre autres, donna une preuve immédiate de son zèle par l'envoi d'un bateau chargé de pierres de taille; le comité de Munich, sous la protection du roi de Bavière, ce prince si éclairé et si ami des arts, devint le centre de tous les petits comités formés dans ce royaume; enfin, un comité fut établi même à Paris, et se vit bientôt entouré du concours des hommes les plus éminents et par leur position et par leur goût éclairé pour les arts. Des quêtes pour l'achèvement de la cathédrale furent faites dans toutes les réunions; des troncs dans le même but furent placés dans les hôtels fréquentés par les étrangers; enfin le produit de la rétribution exigée pour la visite du trésor et de la chapelle des rois mages fut affecté à la même destination.

La première pierre des travaux d'achèvement a été posée solennellement en 1842 par le roi de Prusse, qui contribue chaque année pour une somme de 50,000 thalers (187,500 fr.). Depuis lors, les travaux ont avancé rapidement, surtout du côté du midi, qui était le moins avancé. De ce côté, l'ornementation du portail latéral qui forme l'extrémité du transsept est terminée, et les basses nefs ont presque atteint la hauteur de la naissance des voûtes. Enfin, pour le dire en passant, ce qui manque à l'entier achèvement de la cathédrale est loin d'être aussi important qu'on pourrait le croire au premier coup d'œil ; le chœur est entièrement achevé, ainsi qu'une grande partie du reste de l'édifice; les fondations existent partout, et n'ont souffert aucune altération; enfin, les parties inachevées sont à peu près toutes élevées à une certaine hauteur.

Nous pouvons donc espérer que sur ce point la fatale prédiction de Satan recevra dans un temps plus ou moins éloigné un éclatant démenti; quant à la seconde partie de sa menace, relative à l'oubli dans lequel devait être à jamais plongé le nom de l'incomparable artiste, auteur de la cathédrale de Cologne, il y a tout lieu de croire qu'elle a cessé dès à présent d'être à redouter. Une découverte récente, fondée sur des documents authentiques, semble indiquer positivement comme ayant été le premier architecte de la cathédrale Gérard de Saint-Trond, maître tailleur de pierre, *magister lapicida*, comme on disait alors. Nous avons vu que la première pierre du nouveau monument fut posée en 1248; on a retrouvé une charte de 1257, par laquelle le chapitre, en considération des services distingués rendus par Me Gérard, tailleur de pierre, *qui dirigeait tous les travaux*, lui fait présent d'un terrain sur lequel il avait élevé à ses frais une grande maison toute bâtie en pierre (*). Ce maître Gérard est vraisemblablement le même dont le nom figure parmi ceux des fondateurs et bienfaiteurs de l'hôpital de Sainte-Ursule de Cologne, et qui y est désigné comme maître de l'œuvre de la cathédrale, *Werk Meister von Dom*. Si les historiens gardent le silence sur maître Gérard, comme sur presque tous les architectes de la cathédrale, tout porte à croire cependant que c'est à lui que doit revenir l'honneur de cet admirable plan qu'ont imité la plupart des constructeurs de cathédrales; si ce plan eût été fourni par un autre architecte, il faudrait que celui-ci fût mort presque immédiatement, puisque, neuf ans après la pose de la première pierre, maître Gérard avait déjà pu, en dirigeant les travaux, mériter et obtenir une ré-

(*) Cette charte est conservée dans les archives de Darmstadt; elle fait partie du livre copial des archives du grand chapitre de Cologne.

compense. Rien ne justifie cette supposition, et, jusqu'à preuve contraire, je crois qu'on peut considérer maître Gérard comme le véritable architecte de la cathédrale de Cologne. Le savant antiquaire Wallraf, dans son supplément à l'Histoire de la ville de Cologne et de ses environs, regarde comme probable que le fameux dominicain Albert le Grand, qui à cette même époque habitait Cologne, put ne pas être étranger à la conception de ce plan, non moins en ce qui touche l'harmonie architectonique qu'en ce qui concerne l'ordonnance de la symbolique à la fois théologique et philosophique du temple. Wallraf fonde cette hypothèse et sur la faveur dont jouit Albert le Grand auprès de Conrad de Hochsteden et de ses successeurs, et sur la connaissance que l'on a qu'en 1270 Albert le Grand bâtit, d'après son plan et en grande partie de ses deniers, le grand et beau chœur de l'église de son couvent, dont le style approche beaucoup de celui de la cathédrale.

Quelques noms des architectes successeurs de Gérard sont parvenus jusqu'à nous: c'est ainsi que nous savons qu'en 1437 maître Nicolas de Buren (petite ville de la Gueldre) était architecte de la cathédrale, et avait sous ses ordres un nommé Christian, conducteur de travaux. A maître Nicolas de Buren, qui mourut en 1445, succéda maître Conrad Kuyn, que l'on trouve nommé chef de l'œuvre de la cathédrale de Cologne, et qui dut à ce titre celui de grand maître de la confrérie des tailleurs de pierre de toute l'Allemagne: celui-ci mourut en 1469, et on voit encore contre une colonne de la partie latérale nord du chœur, près du transept, une inscription rappelant son souvenir. C'est le seul monument érigé dans la cathédrale à la mémoire d'un de ses architectes. On croit que maître Conrad eut pour successeur maître Jean de Franckenberg; on sait également que, de l'an 1478 environ jusque vers 1509, un nommé Henri était maître conducteur des travaux; mais là se bornent tous les renseignements recueillis jusqu'à ce jour sur les artistes qui ont coopéré à la construction de la cathédrale, dont nous allons maintenant entreprendre la description.

On sait que presque toutes les églises ogivales, bâties pendant le cours de plusieurs siècles, portent dans leurs diverses parties le cachet particulier de l'époque qui vit s'élever chacune de ces parties; il n'en est pas de même de la cathédrale de Cologne, qui a cela de particulier que ses fondements et toutes les parties terminées sont construites d'après un seul et même plan, dont on possède encore le dessin original, de sorte qu'elle présentera une unité aussi rare qu'admirable.

Du côté du Rhin, ou plutôt sur la place de *Margreten*, située entre la *Trankgass* et le *Domhof* (cour du Dôme), le chœur de la basilique offre l'aspect le plus imposant. C'est aussi de ce côté seulement que l'édifice peut paraître terminé. L'extrémité du comble, couronné dans toute sa longueur d'une crête à jour, est surmontée d'une énorme croix terminée à chaque extrémité par des fleurs de lis, et ayant 9 mètres de hauteur. Cette croix, pesant 694 kil., n'a été placée que le 3 août 1825, mais elle existait depuis longtemps, et avait, dit-on, été donnée à l'église par Marie de Médicis. Au centre de la croisée s'élevait un clocher haut de 65 mètres, qu'il fallut démolir en 1812. Le projet porte une superbe flèche centrale en pierre, découpée à jour comme celles de la façade, et hautes de plus de cent mètres.

Quatorze arcs-boutants de chaque côté (voy. l'élévation latérale du chevet), à partir de la fenêtre du milieu, servent de soutien au chœur, et viennent s'appuyer à des contre-forts surmontés d'élégantes pyramides. Chacune de ces pyramides (voy. la pl.) porte douze niches destinées à recevoir des anges hauts de 2 mètres, dont plusieurs ont été refaits récemment par M. Wilhem Imhoff. La partie supérieure des arcs-boutants, au point où ils rencontrent la balustrade du toit, est elle-même couronnée d'une autre pyramide plus simple, dont nous donnons également le dessin. Enfin, entre ces arcs-boutants s'ouvrent, dans la partie supérieure de la muraille du chœur, de magnifiques fenêtres à meneaux variés. Sur la même planche nous avons reproduit l'une de ces fenêtres. L'édifice entier est entouré de gargouilles toutes plus bizarres les unes que les autres. Nous en avons choisi quatre, que nous donnons pour exemple sur l'une de nos planches de détails.

Vue du côté du nord, sur le *Frankenplatz*, la cathédrale porte dans toute sa longueur le sceau de la perfection; mais à son angle N.-O. la tour à peine commencée vient détruire ce magnifique ensemble. C'est surtout du côté méridional donnant sur le *Domhof* qu'on doit se placer pour se rendre compte du véritable état de l'édifice, qu'on aperçoit dans toute sa longueur, depuis le chevet jusqu'à la tour du midi, séparée du chœur par l'espace resté inachevé. C'est de ce côté que se trouvait, comme à la proximité de beaucoup d'autres cathédrales, une église appelée *Sancta Maria ad Gradus*, en allemand *Margreten*. Cette église, qui devait son nom aux degrés qui y conduisaient, et qui était jointe à la cathédrale par une colonnade, a été démolie en 1817.

La façade occidentale, large de 60 mètres, est peut-être aujourd'hui la partie qui paraît la plus incomplète. La tour septentrionale n'est élevée que de 12 mètres au-dessus du sol, et c'est comme par miracle que le peu qui en existe est parvenu jusqu'à nous, car en 1772 sa démolition avait été décidée *pour faciliter la circulation des*

voitures. La tour du sud, conduite jusqu'au troisième étage, est haute d'environ 82 mètres. L'une et l'autre doivent, d'après le plan, avoir quatre étages et être surmontées de flèches octogones à jour, le tout s'élevant jusqu'à la hauteur énorme de 166^{m} 50. (Voy. la façade terminée.) C'est sur le plan de ces tours, légèrement modifié, qu'on a construit la flèche de la cathédrale de Fribourg en Brisgau. A Cologne, les deux tours doivent flanquer le grand portail et faire tête aux basses nefs; chacune d'elles doit être percée à rez-de-chaussée d'une fenêtre et d'une porte. La porte de la tour méridionale (voy. la pl.) présente quatorze niches destinées à recevoir des statues, et dans le tympan un bas-relief représentant le martyre de saint Pierre. Aux archivoltes, sur d'élégantes consoles et sous de riches baldaquins, sont trois rangées de figures de saints assises; c'est parmi elles que nous avons choisi la statue de saint Grégoire, que nous avons placée au milieu d'une de nos planches de détails. Cette même tour contient les cloches, dont les deux plus grosses, datant, comme je l'ai dit, de 1447, pèsent l'une 6,000 kilog., et l'autre 11,200 kilog. Dans l'église, près de l'entrée de la tour, on voit tracée sur les dalles l'énorme circonférence de ces deux cloches.

Pénétrons maintenant dans l'intérieur de la basilique. Des cinq nefs dont elle doit se composer, il n'y a de terminé que les deux collatérales du nord; la grande nef, fermée par des planches, sert en ce moment d'atelier pour la taille des pierres destinées à la construction de cette nef même et des basses nefs méridionales, qui, ainsi que je l'ai dit, s'élèvent en ce moment avec une certaine rapidité. Ces cinq nefs couvriront un espace de 38 mètres de long dans œuvre, sur 42,50 de large.

En entrant dans la cathédrale par la porte placée au pied de la tour septentrionale, on se trouve dans la double basse nef du nord. Les premières travées ne contiennent pas d'autels, mais leurs fenêtres offrent de magnifiques vitraux du commencement du seizième siècle. L'archevêque Herman de Hesse, le chapitre, la ville et plusieurs familles nobles, se réunirent pour les faire peindre par les artistes les plus distingués de cette époque, qui fut celle de l'apogée de l'art en Allemagne; et ainsi se trouva réalisé un des plus admirables chefs-d'œuvre de la peinture sur verre.

Première fenêtre. En bas, un donateur et une donatrice, avec les armoiries des comtes de Daun et de Leiningen; au-dessus, la Vierge et saint Laurent; plus haut, l'Ecce Homo et le Christ au Jardin des Olives, Jésus-Christ accablé d'outrages, la flagellation, le Christ en croix et la résurrection; dans la rose, le jugement dernier.

Deuxième fenêtre. En bas, un chœur d'anges, le comte de Daun et Obersteen à genoux, et les armoiries de plusieurs nobles familles colonaises; au-dessus, saint Pierre, l'archevêque Philippe et saint Sébastien; plus haut, à droite, l'arbre généalogique de Jésus-Christ, et à gauche six sujets de la vie de saint Pierre. Dans la rose, saint Pierre avec les armoiries du chapitre portées par trois anges, saint Antoine ermite, saint Hubert, et quatre prophètes.

Troisième fenêtre. En bas, Marcus Agrippa et Marsilius, héros qui, suivant la tradition, délivra Cologne assiégée par un empereur romain; l'un et l'autre en armure du moyen âge, et tenant la bannière de Cologne; ils sont séparés par des trophées et l'écusson aux trois couronnes, armoiries adoptées par la ville en l'honneur des trois rois. Au-dessus, saint George, saint Reinold, saint Géréon et saint Maurice, tous également revêtus d'armures. Plus haut, grand sujet représentant l'adoration des bergers, et, dans la rose, la sainte Vierge, quatre prophètes, trois anges, et deux écussons aux armes de Cologne.

Quatrième fenêtre. En bas, seize écussons des différentes familles qui ont contribué à la confection de ces vitraux, accompagnés de la date de 1509; au-dessus, saint Pierre avec l'archevêque Herman IV, landgrave de Hesse, et ses armoiries, la Vierge Marie et l'enfant Jésus, sainte Élisabeth et saint Christophe; plus haut, l'adoration des mages et la reine de Saba chez Salomon; enfin, dans la rose, Jésus-Christ, les quatre évangélistes, trois anges, deux apôtres et quatre prophètes.

La moitié de la cinquième et dernière fenêtre est murée; l'autre moitié est fermée d'un vitrail représentant les donataires, sainte Madeleine, saint George, saint Pierre, saint Jean l'évangéliste, et le couronnement de la Vierge.

Après avoir franchi ces cinq travées, on trouve en tête de la dernière basse nef, à gauche, l'autel de la Croix, ainsi nommé parce que le contre-retable contient un crucifix très-ancien, entre la Vierge et saint Jean, sculptures de grandeur naturelle, surmontées d'un baldaquin du XVI^{e} siècle. Cet autel est entouré d'une grille; dans l'angle où elle rencontre le mur extérieur, était sur un piédestal une statue de marbre de l'archevêque Guillaume de Gennep. Cette statue n'y est plus; près du piédestal, qui est encore en place, est déposée l'ancienne chaire datant de 1544, laquelle était bien peu digne d'un tel monument. Par une petite porte voisine, on entrait dans une ancienne église qui, comme celle de *Sancta Maria ad Gradus*, dont nous avons parlé, était atte-

nante à l'église principale. Cette église, qu'on nommait *Zum Pesch*, *in pasculo*, a été démolie en 1844, et à sa place s'élève le transept de la basilique. En cet endroit, le monument aura 70m de large dans œuvre, et se trouvera divisé dans ce sens en neuf nefs, par 16 piliers disposés sur deux rangs. (Voy. le plan.) Le transept aura 27m 30 de large. A côté de la porte est une *Piété*, sculpture fort ancienne. Au delà de l'autel de la Croix, on voit une espèce de grand porche, au-dessus duquel sont suspendus des bâtons dorés, qui par leur nombre indiquent celui des années depuis lesquelles l'archevêque vivant occupe le siége de Cologne.

Franchissant une grille de fer, on se trouve dans le pourtour du chœur. A gauche, on voit contre la muraille le tombeau du chanoine Adam Dæmen, mort en 1717, et, à droite, le grand tombeau isolé de l'archevêque Angebert III, mort en 1368, qui de son vivant s'était fait ériger ce monument. Dans les vingt-quatre arceaux ogivals qui entourent le sarcophage, étaient placées autant de statues représentant des prophètes et des femmes en prière; il n'en existe plus que huit intactes et sept mutilées.

Près de là, à gauche, est la porte qui donne accès à la sacristie; elle est surmontée des figures de la Vierge et de saint Jean, sculptées dans le style du XVIe siècle. Dans un espace fermé, est un tabernacle ogival en pierre, qui, quoique d'un travail médiocre, est néanmoins intéressant, en ce qu'il peut donner une idée bien imparfaite, il est vrai, de ce qu'était celui du chœur, dont je parlerai tout à l'heure.

Au fond de la sacristie est une petite salle dans laquelle est l'entrée du trésor, fermé par deux portes dont une de fer, petite chambre sans ornements, et bien peu digne, aussi bien que les armoires, de renfermer des objets aussi magnifiques. Il n'entre pas dans le plan de cet ouvrage de décrire ces merveilles, mais je ne puis m'empêcher d'indiquer les principales. Le premier objet qui fixe l'attention est la magnifique châsse qui renferme les restes de saint Angebert; elle est d'argent massif, pèse 75 kil., est longue de 1m 30, large de 0m 40, et haute de 0m 79. Sur ses différentes faces sont des bas-reliefs représentant les époques principales de la vie du saint, plusieurs archevêques de Cologne, le Sauveur entre saint Pierre et saint Materne, les trois rois et les quatre évangélistes. Sur la châsse est la statue couchée de saint Angebert entre deux anges. Ce chef-d'œuvre d'orfévrerie est l'ouvrage de Conrad Duisberg, qui le fit à Cologne de 1633 à 1635. Les autres objets les plus précieux sont un bâton avec une pomme d'ivoire, et trois anneaux d'une chaîne de fer que la tradition fait remonter au temps des apôtres; onze reliquaires, un buste d'argent de saint Grégoire de Spolette, une fleur d'or donnée par l'empereur Maximilien-Henri; dix bas-reliefs d'ivoire, ciselés par Melchior Paulus (1703-1733), représentant des scènes de la passion; un grand antiphonaire avec des miniatures sur vélin; un beau crucifix de bronze, ouvrage de Hardy, vicaire de la cathédrale, mort en 1819; une croix d'autel émaillée, et garnie de pierres précieuses, haute de 1m 165; une croix processionnelle, haute de 1m 15, et ornée de pierres fines; une magnifique croix archiépiscopale de 2m 30 de long; une crosse de chorévêque, datant de 1178, et surmontée d'une adoration des Mages; plusieurs crosses de différentes époques; un *osculum pacis* d'or pur et de pierres fines; le glaive en or et argent des électeurs de Cologne au XVIe siècle; enfin un grand ostensoir d'or, garni de pierres précieuses, haut de 0m 40, pesant 9 kil., et aussi admirable par le travail que par la matière.

En sortant de la sacristie, on trouve à gauche un autel sur lequel est placé un très-ancien crucifix qui existait dans la cathédrale primitive, avant l'incendie qui la détruisit. A côté, dans la muraille, est le tombeau du chanoine Henri de Mering, fondateur de l'autel, mort en 1700; et sur une console on voit l'image agenouillée d'un chevalier d'Enneberg, qui, priant avec ferveur, se prépare au pèlerinage de terre sainte. Près de l'autel, une porte donne dans le cachot où l'on renfermait les hérétiques; c'est un réduit profond de 6m, nommé trou de Saint-Pierre; on y voit encore des chaînes et des anneaux, et on lit sur le mur les noms de Fluchsteden et Klarembach, hérétiques qui périrent sur le bûcher. La porte voisine de celle du cachot ouvre sur un escalier qui conduit au triforium.

Continuant de visiter les chapelles qui rayonnent autour du chœur, on trouve d'abord celle de Saint-Angebert, qui contient plusieurs tombeaux, dont le plus remarquable est celui de l'électeur de Cologne Antoine, mort en 1561; c'est dans cette chapelle que sont placés les fonts baptismaux.

La chapelle Saint-Materne, qui suit, est surtout intéressante à cause du tombeau de l'archevêque Philippe, de Heinsberg, mort en 1191. Ce tombeau représente une ville enceinte de murailles munies de tours, de portes et de meurtrières. Aux deux faces sont placées les armes de la maison de Heinsberg, et celles de la ville de Cologne. Au milieu est couchée la statue coloriée du prélat, de grandeur colossale. La forme singulière de ce monument s'explique par la tradition qui nous apprend que ce fut cet archevêque qui fit bâtir les murailles de Cologne. L'autel de cette chapelle, ainsi que celui de la chapelle Saint-Angebert, a été érigé en 1716 par le chanoine Ad. Guillaume Fabricius.

Dans la chapelle Saint-Jean se trouve le tombeau du fondateur de la cathédrale, Conrad de Hochsteden; sa statue de bronze, longue de 2m 08, est étendue sur une table de marbre noir. Cette figure, mutilée en 1802, a été enlevée pour la restaurer. On voit aussi dans cette chapelle le monument du doyen du chapitre Philippe Henri de Croy, sculpté par Van Helmont. Le retable qui surmonte l'autel, et qui provient de l'église de l'ancien couvent de Sainte-Claire, bâtie en 1306, représente en douze compartiments sur fond d'or la vie et la passion de J.-C. Ce monument est très-curieux, en ce qu'il nous fait connaître l'état de la peinture en Allemagne à cette époque.

Nous arrivons maintenant à la chapelle des Trois Rois, située immédiatement derrière le chœur. En avant de cette chapelle, dans le pavé, sont plusieurs tombes; la plus remarquable, bien qu'aujourd'hui sans inscription, recouvrit les restes de Marie de Médicis, morte en exil à Cologne en 1642. On sait qu'après la mort du cardinal de Richelieu, le corps de cette reine fut transporté dans les caveaux de Saint-Denis; mais le cœur est resté à Cologne. Au-dessus de la tombe, dans la voûte, on voit une inscription qui nous apprend que, le 17 octobre 1434, un vent impétueux renversa une pierre énorme qui perça la voûte et tomba sur le pavé de l'église. L'ouragan qui causa ce dommage renversa à l'église Saint-Géréon une voûte sous laquelle Gérard de Mandersheid, alors prévôt du chapitre, fut écrasé.

En face dela chapelle, adossé au maître-autel, on voit le mausolée de l'archevêque Théodoric, comte de Moers, mort en 1464. A gauche est saint Pierre, recommandant le prélat agenouillé à la Vierge, assise avec l'enfant entre deux anges tenant les armoiries du défunt et celles de la métropole. De l'autre côté sont les trois rois, offrant à l'enfant leurs présents; le sujet se trouve ainsi être double.

La chapelle des Rois presque entière est occupée par l'édicule construite en 1688 et ornée de pilastres ioniques de marbre, laquelle, fermée par des grilles et par plusieurs serrures, contient la merveilleuse châsse où sont conservées les reliques des trois rois Mages. Selon Buttler, ces reliques furent trouvées en 326 par Hélène, mère de Constantin, lors de son pèlerinage en Orient; elle les fit transporter soigneusement à Constantinople. Bientôt après, l'archevêque Eustorge, à qui l'empereur en avait fait présent, les apporta à Milan, où elles furent déposées dans l'église placée depuis sous l'invocation du même Eustorge, canonisé. Lorsque Frédéric Barberousse s'empara de la ville en 1163, Reinald de Dassèle, archevêque de Cologne, les reçut en récompense des services qu'il avait rendus à cet empereur pendant le siége. Reinald obtint en même temps plusieurs reliques des Machabées, des saints Apollinaire, Félix, Nabor, Grégoire de Spolette, etc. Il accompagna lui-même ce trésor, qui traversa en triomphe la Suisse, descendit le Rhin jusqu'à Remagen, où il le remit à Philippe de Heinsberg, alors prévôt du chapitre, et retourna en Italie.

Le 23 juillet 1164, les reliques furent déposées dans l'ancienne cathédrale, d'où elles ont été transférées dans la nouvelle; elles y étaient garanties seulement par une simple grille de fer, jusqu'à ce que l'archevêque Maximilien-Henri fit construire l'édicule qui les renferme aujourd'hui, et sur le fronton de laquelle on voit sculptés en marbre, par Michel Von der Voorst d'Anvers, l'adoration des Mages, saint Félix et saint Nabor, et deux figures de femmes portant les armoiries du chapitre métropolitain, au milieu desquelles figurent celles de l'archevêque Maximilien-Henri. Sur la frise on lit l'inscription : TRIBUS AB ORIENTE REGIBUS DEVICTO IN AGNITIONE VERI NUMINIS MUNDO CAPITULUM METROPOL. EREXIT. Au-dessous de la fenêtre grillée qui s'ouvre dans les grandes cérémonies pour permettre au peuple d'apercevoir le reliquaire, est écrit :

CORPORA SANCTORUM RECUBANT IIIC TERNA MAGORUM;
EX HIS SUBLATUM NIHIL EST ALIBIVE LOCATUM.

Enfin, au-dessus des troncs placés à droite et à gauche entre les colonnes on lit : ET APERTIS THESAURIS SUIS OBTULERUNT MUNERA.

En 1794, les reliques furent portées ainsi que le trésor à Arnsberg, puis à Prague, où les trois couronnes de diamant furent vendues, et enfin à Francfort-sur-le-Mein. Lorsqu'on les rapporta en 1804, la châsse fut réparée et remise à son ancienne place. Cette châsse, chef-d'œuvre d'orfévrerie du XIIe siècle, est en cuivre doré, à l'exception de la façade, qui est d'or pur; sa forme est celle d'un tombeau; sa longueur est de 1m 85, sa largeur de 1m à la base, sa hauteur de 1m 50; sur la façade tournée à l'ouest, on voit représentée l'adoration des Mages et le baptême de Jésus-Christ. Au-dessus de ces sculptures est une sorte de couvercle qui s'enlève, et permet de voir les crânes des trois rois, ornés de couronnes dorées, garnies de pierres de Bohême, espèce de grenats; dans le fronton est l'image du divin Juge, assise entre deux anges qui tiennent les attributs de la passion; les deux bustes au-dessus représentent les anges Gabriel et Raphaël; et enfin une énorme topaze oc-

cupe le sommet du fronton. La partie latérale droite de la châsse est ornée des images des prophètes Moïse, Jonas, David, Daniel, Amos et Abdias. Les apôtres Paul, Jean, Philippe, Simon, Thomas et Judas Thadée sont placés dans six arceaux au-dessous. Dans la partie latérale de gauche, on voit les prophètes Ézéchiel, Jérémie, Naum, Salomon, Joël et Aaron, et les apôtres Barthélemy, Matthieu, Jacques le Mineur, André, Pierre et Jacques le Majeur. La face postérieure du monument présente la flagellation de Jésus-Christ, la vierge Marie, saint Jean, le Sauveur sur la croix, Jérémie, saint Félix, saint Nabor, l'archevêque Reinold et huit bustes d'anges. Le monument est surmonté d'une crête de cuivre dentelée et découpée à jour. Cette magnifique châsse est couverte de plus de 1,500 pierres fines et camées antiques, représentant des sujets qui ne sont rien moins que chrétiens, tels que l'apothéose d'un empereur, deux têtes de Méduse, une tête d'Hercule, une d'Alexandre, etc. Derrière le reliquaire se trouve un bas-relief en marbre, haut de 1^{m} 33, sur 1^{m} 40 de large, représentant la translation solennelle des reliques. Le bas-relief en bronze richement doré, placé au-dessous de la fenêtre qui occupe le fond de la chapelle, représente l'adoration des mages : c'est un don de Jacques de Croy, duc de Cambrai en 1516. Cette fenêtre est garnie de beaux vitraux du XIII^{e} siècle, représentant divers sujets de l'histoire sainte.

La chapelle suivante est consacrée à sainte Agnès ; sur l'autel est placée la fameuse peinture connue sous le nom de *tableau de la cathédrale*. Ce tableau a 2^{m},75 de haut, et les deux volets étant ouverts 6 mètres de large. Dans la partie du milieu, on voit l'enfant Jésus assis sur les genoux de la Vierge, et auquel les trois mages offrent leurs présents. Sur le volet de gauche, à l'intérieur, est représentée sainte Ursule avec ses compagnes de voyage, et sur le volet droit, saint Géréon est peint avec ses compagnons d'armes. On sait que ces deux saints sont les patrons de Cologne. Les volets étant fermés offrent une annonciation. Plus on contemple cette peinture, plus on admire sa riche composition, l'harmonie des couleurs, l'expression pleine d'âme, et la poésie qui brille dans tout son ensemble. Pourtant ce chef-d'œuvre de l'art au moyen âge a été longtemps abandonné dans un coin où personne n'y faisait attention. Au XV^{e} siècle, il était placé au-dessus de l'autel de l'ancienne chapelle du sénat ; mais après la suppression du sénat, on le porta dans la tour de l'hôtel de ville, et il y resta ignoré jusqu'aux premières années de notre siècle, époque à laquelle les Allemands commencèrent à apprécier de nouveau l'art de leurs aïeux. Tiré alors de l'oubli, il fut nettoyé et restauré en 1806 et 1809 par MM. Joseph Hoffmann et Fuchs, et exposé dans la salle de l'hôtel de ville, d'où, le jour de la fête des trois rois, on le transporta dans la chapelle où il se trouve aujourd'hui. On a longtemps ignoré le nom de l'auteur de ce chef-d'œuvre ; ce n'est que dans les premières années de ce siècle que l'antiquaire Wallraf a découvert ce nom écrit sur le sabre du porte-étendard qui accompagne saint Géréon. Ce nom, jusqu'alors inconnu dans les arts, est celui de Philippe Kalf. Sur les volets à l'extérieur est la date de 1410.

Dans cette même chapelle, et au milieu, est un sarcophage ogival, autrefois sans doute orné de peintures, mais aujourd'hui entièrement couvert d'une teinte blanche uniforme : il renferme les restes de sainte Ermengarde, comtesse de Zutphen, morte en 1100. Il est à remarquer que dans toutes ces chapelles autour du chœur, les autels sont posés de manière que le prêtre soit tourné vers l'orient, et les tombeaux, étant dirigés les pieds vers l'autel, se trouvent placés diagonalement au milieu des chapelles. J'ai trouvé jusqu'à présent peu d'exemples de cette disposition singulière.

Sur l'autel de la chapelle Saint-Michel est un merveilleux retable de bois sculpté et doré, provenant de l'église détruite de *Sancta Maria ad Gradus*. Dans le bas est représentée la Passion, et dans le haut saint George. A l'intérieur des volets, on voit le martyre de sainte Catherine, de saint Sébastien et de deux autres saints, et à l'extérieur est peinte l'histoire du saint évêque Agilulphe, avec la date de 1521. Au milieu de la chapelle est le tombeau de l'archevêque Walram de Juliers, mort en 1349. La statue en marbre du prélat est couchée sur le sarcophage ; au-dessus de sa tête est un baldaquin richement sculpté. A la fenêtre sont de beaux vitraux.

Sur l'autel de la chapelle Saint-Étienne, se trouve un tableau représentant le martyre du saint, peint par Hülzmann l'ancien. Dans un moment où ce tableau était déplacé, j'ai pu voir à la place qu'il occupe d'anciennes fresques fort endommagées représentant le même sujet. Contre la muraille est le beau tombeau, de style renaissance, de l'archevêque Adolphe, mort en 1566. Au milieu de la chapelle est un sarcophage couvert d'une table de mosaïque à damier, renfermant les restes de l'archevêque Géron, oncle de l'empereur Othon I^{er}, mort en 979. La figure de marbre placée provisoirement sur ce sarcophage est celle du général Hochkirchen, commandant de l'ordre teutonique ; c'est un fragment d'un grand mausolée qui était jadis dans l'église des Franciscains. Le monument en bois appuyé contre le mur au couchant de cette chapelle était élevé sur la tombe

de Richeza, princesse polonaise, sœur de l'archevêque Hermann, morte en 1090. Ce cénotaphe, qui était dans l'église de *Sancta Maria ad Gradus*, a été transporté là à l'époque de la démolition de cette église.

Vient ensuite la chapelle Sainte-Marie, composée de trois travées et faisant pendant à la chapelle où sont l'antique crucifix et l'entrée de la sacristie. Sur l'autel est une statue coloriée de la Vierge, donnée en 1163 à l'archevêque Reinald par l'église de Saint-Celse de Milan, lors de la prise de cette ville. A droite, contre la muraille, est une bonne copie de la célèbre Annonciation de Florence, portant la date de 1717. En face de ce tableau, à gauche de l'autel et contre la basse-nef, est le tombeau de l'archevêque Frédéric de Saar-Verden, mort en 1414; sa figure de bronze est couchée sur le sarcophage. Dans la seconde travée de la chapelle, on remarque contre la muraille cinq images de saints coloriés, sainte Barbe, deux apôtres, sainte Anne tenant la Vierge, et sainte Catherine, données à l'église, ainsi que l'apprend l'inscription, par le prêtre Victor, dont je parlerai tout à l'heure. Dans cette même chapelle, étaient les autels Saint-Hubert et des Trois Rois, qui n'existent plus. Enfin, dans la troisième travée, on trouve contre la muraille le tombeau de l'archevêque Reinald de Dassèle, mort de la peste à Rome en 1167, le même à qui Barberousse fit don des fameuses reliques; il est bien à regretter que de ce monument il ne reste que l'élégant sarcophage en pierre. Selon la tradition, Conrad de Hochsteden y avait remplacé l'ancienne statue de pierre par une autre de bronze. Cette statue a disparu depuis 1802, et on ignore ce qu'elle est devenue. Au-dessus de ce tombeau est un joli mausolée de style renaissance, avec un bas-relief représentant le Christ sur la croix. A côté sont les épitaphes modernes de deux prélats. En face de ces monuments, sous l'arcade qui sépare cette travée du pourtour du chœur, est le tombeau de Godefroy, dernier comte d'Arnsberg, qui, en 1368, vendit tous ses biens et domaines au chapitre métropolitain. La statue est d'un beau style pour l'époque; malheureusement des bourgeois d'Arnsberg lui ont brisé le nez, et, depuis, la statue a été recouverte d'une cage de fer très-serrée, pour la préserver d'une nouvelle mutilation.

Une grille élégante sépare cette chapelle, la dernière du pourtour du chœur, d'une travée qui sera le transsept de droite. Là, contre un pilier, est appliquée une figure colossale de saint Christophe en pierre coloriée, haute de 3^{m} 33. Au pilier en face, est posée sur une console une jolie Vierge du moyen âge, et au-dessous se trouve un très-ancien bénitier de marbre noir, espèce de mortier de 0^{m}, 66 de diamètre, dont les sculptures représentent des trèfles et des quatre-feuilles. Non loin de là, sont adossées à des piliers deux statues, d'un côté la vierge Marie, de l'autre l'ange Gabriel, qui présente à la Vierge le donateur revêtu d'une chape; les deux consoles portent l'inscription : VICTOR SACERDOS OLIM JUDÆUS, qui nous apprend que c'est un israélite nommé Victor qui, devenu chrétien et prêtre, consacra ces images. Près de la porte, on voit dans le bas du mur un morceau de fer en forme d'enclume, que, dit-on, des serruriers y ont enfoncé en mémoire de l'atrocité qu'ils se vantaient d'avoir commise en arrachant de la chaire un prédicateur protestant, et en le faisant mourir en le tourmentant avec des tenailles rouges. Au fond de cette travée est la chapelle Saint-Nicolas, séparée par une cloison, et qui sera détruite lorsque le transsept sera achevé.

Ici se termine ce côté de l'église, la basse-nef méridionale n'étant pas encore finie. De là, par une porte percée dans une cloison en planches, on entre dans la grande nef, qui, comme je l'ai dit, sert d'atelier. Les piliers qui soutiendront sa voûte sont au nombre de sept de chaque côté, et chacun d'eux est accompagné de douze colonnettes. Contre le mur de refend qui sépare cette nef du chœur, sont deux autels de style rococo, dédiés à sainte Anne et à sainte Barbe; ils n'ont d'autre ornement que les statues de bois des deux saintes, d'un style médiocre et maniéré.

Nous voici arrivés au chœur, la seule partie terminée de l'édifice et aussi la plus admirable. (Voy. la coupe transversale.) Ce chœur, exhaussé sur cinq degrés et pavé de marbre noir de Liége, s'élève à une hauteur de 42^{m}, 80 sous clef. Une grille de fer, donnée en 1769 par l'archevêque Maximilien Frédéric, l'entoure, et sans doute a remplacé une clôture de pierre détruite depuis longtemps. La longueur du chœur depuis sa clôture jusqu'au fond de la chapelle absidale est de 55^{m}; sa largeur, compris son pourtour, est de 43^{m}. La longueur totale de l'édifice se trouve ainsi être dans œuvre de 113^{m}, et hors œuvre, y compris l'épaisseur des tours, de 142^{m}. Le chœur sans son pourtour a 41^{m} de long sur 15 de large. Les vitraux qui décorent les fenêtres datent de 1288; ils furent exécutés après la bataille de Worringen par ordre de Jean, duc de Brabant, et du comte Dick de Clèves, qui y ont fait peindre les armes de la ville et celles de plusieurs nobles familles colonaises dont les membres s'étaient distingués dans la bataille, et au-dessus les figures des rois de l'Ancien Testament. A la fenêtre du milieu, on voit l'adoration des Mages et la généalogie de la Vierge.

Sur le mur de refend, au-dessus des orgues, qui datent de 1572, sont ces peintures du Christ, entre saint Pierre et saint Paul, dont j'ai parlé; elles se trouveront naturellement détruites quand on abattra le mur pour réunir le chœur à la nef; elles seront du reste peu regrettables. Aux tympans des arcades, sont les anges et chérubins dont on avait retrouvé quelques traces sous le badigeon, mais qui ont été entièrement refaits par M. Steinler de Vienne. Les chapiteaux et autres sculptures du chœur ont été récemment décorés de couleurs et dorures, dont plus tard, sans doute, l'effet ne sera pas désagréable, mais qui dans leur fraîcheur produisent une assez mauvaise impression.

Près des orgues, à l'entrée du chœur, on voit la pierre tumulaire de l'archevêque Guillaume de Gennep, mort en 1372, et devant le lutrin est le beau mausolée de l'archevêque Ferdinand Auguste, mort le 2 août 1835, composé d'une grande tombe de bronze sur laquelle est représenté l'archevêque couché. Le monument a beaucoup d'analogie avec celui du pape Martin V, qui se trouve placé de même en avant du maître-autel dans la basilique de Saint-Jean de Latran.

Aux extrémités des stalles, près de l'autel, sont deux statues d'albâtre avec les yeux noirs, sculptées vers l'an 1670, et représentant, l'une la sainte Vierge, l'autre saint Pierre. Sur les piédestaux de ces statues, ouvrage de Héribert Neuss de Limbourg, on lit les inscriptions: LATUS PAPÆ, et LATUS REGIS, indiquant les lieux où étaient placés les siéges du pape et de l'empereur. Aux piliers qui entourent le chœur, sont adossées les figures coloriées du Christ, de la Vierge et des douze apôtres, placées sur d'élégantes consoles et sur de riches baldaquins que surmontent des anges. Aux côtés de l'autel, sont deux cénotaphes en marbre noir et en albâtre, érigés en 1561 par l'archevêque Gebhard de Mansfeld, à la mémoire de ses parents les archevêques électeurs Adolphe de Schawemburg, mort en 1556, et Antoine de Schawemburg, mort en 1558.

Le maître-autel (voy. la pl.), érigé en 1346 par l'évêque Guillaume de Gennep, est couvert d'une table de marbre noir de Dinant, ayant 3^m, 30 de long, 2^m, 65 de large, 0^m,31 d'épaisseur. Sur le devant sont sculptés en marbre blanc, au-dessus d'une plinthe noire, l'apothéose de la Vierge et les douze apôtres. Malheureusement, lorsqu'en 1770 le maître-autel fut décoré dans le goût moderne, il fut en partie dépouillé de ses ornements; car sur le côté opposé se trouvaient sculptés les douze prophètes, lesquels ont été détruits. A cette époque la table de l'autel fut recouverte d'un dais en forme de temple, construit de marbre de Carrare, orné de bronze doré et posé sur sept colonnes cannelées d'ordre corinthien. En outre, aux angles de l'autel, on a ajouté deux consoles sur lesquelles sont assis, à gauche la Vierge avec l'enfant Jésus, et à droite saint Pierre. Une inscription, placée sur le piédestal d'une des colonnes du tabernacle, nous apprend que le plan de ce dais, si peu en harmonie avec le reste de l'édifice, fut donné par Fayn, et qu'il fut exécuté par Boureux de Dinant. Dieu leur fasse grâce! s'écrie M. de Noël.

En avant du maître-autel sont quatre grands candélabres de cuivre rouge fondus à Liége également en 1770. Chacun d'eux, haut de 2^m,50, pèse 500 kilogrammes; mais, sous le rapport de l'art, ils ne compensent nullement la perte des quatre candélabres de bronze artistement ciselés, dont chacun était surmonté de quatre anges portant des cierges, et qui avaient été faits à la moitié du XIV^e siècle par ordre de l'archevêque Guillaume de Gennep.

Il est une autre perte dont il est plus difficile encore de se consoler : c'est celle du magnifique tabernacle de pierre qui s'élevait dans le chœur, à plus de 20 mètres de hauteur, au lieu où est maintenant le trône archiépiscopal. Ce chef-d'œuvre du XIV^e siècle a été détruit par les chanoines en 1766, sous prétexte d'embellissement et de régularité, et les débris en ont été jetés dans le Rhin.

Enfin, nous devons encore, en terminant ce long examen de l'une des plus belles productions de l'architecture ogivale, signaler les sculptures en bois du double rang de stalles, remarquables par la profusion de figures d'hommes et d'animaux dont elles sont décorées. Si ces stalles ne sont pas comparables à celles d'Amiens, de la Chaise-Dieu, de Ste-Cécile d'Alby, d'Anvers, etc., elles méritent néanmoins d'attirer l'attention, et concourent à compléter le magnifique ensemble de la métropole de Cologne.

— BIBLIOGRAPHIE. —

1° Godefroi Hagen. *Kolnisch Kronick*, en vers rimés. XIII^e^ siècle.
Godefridi. *Monachi sancti Pantaleonis apud Coloniam Annales*, dans Freher, *Germanicar. rer. script.* T. 1.

2° Crombach. *Historia ss. Trium regum.*

3° Ferd. Franç. Walraf. *Beitræge zur Geschichte der Stadt Koln und ihrer Umgebungen.* Kol. 1818.
Supplément à l'Histoire de la ville de Cologne et de ses environs.

4° S. Boissérée. Histoire et description de la cathédrale de Cologne, accompagnées de recherches sur l'architecture des anciennes cathédrales. Stuttgart et Paris. In-f°, pl. 1823.

5° *Der Dombau zu Cöln.* Supplément n° 5 de la *Gazette de Cologne.* 1834.

6° De Noël. La cathédrale de Cologne, description archéoiogico-historique de cette église métropolitaine, trad. de l'allemand par le docteur Sautelet. Cologne, 1835. In-12.

7° Kiefer. Description nouvelle et complète de la cathédrale de Cologne. Allemand-français. 1 vol. in-8° obl. pl. Cologne, 1840.

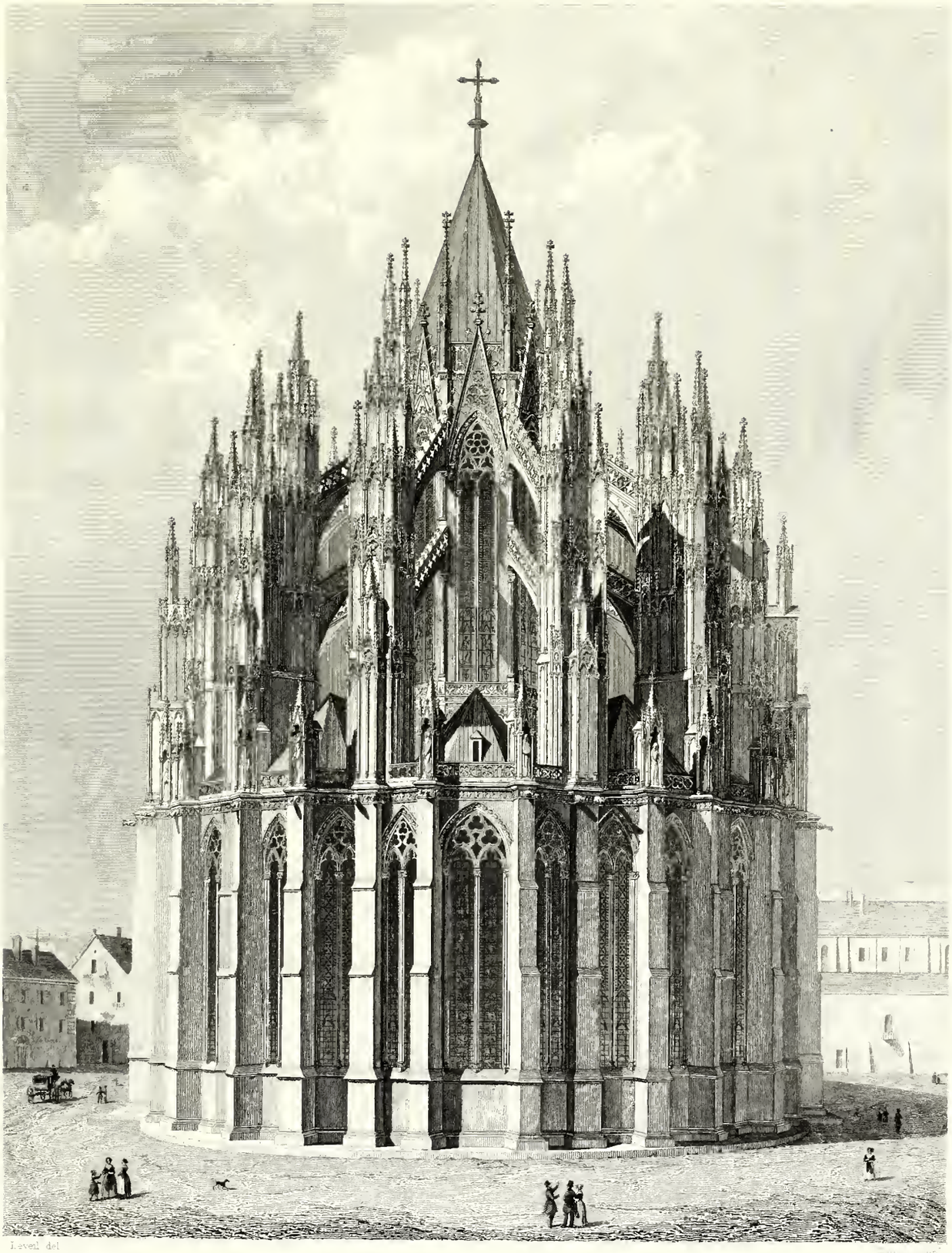
8° E. Gerhardt et Levy Elkan. *Erinnerung an den Dom zu Koln.* Souvenirs de la cathédrale de Cologne. Cologne. Eisen, in-4°, pl.

9° A. de Binzer. Cathédrale de Cologne, ou description de ce monument d'architecture germanique du moyen âge, trad. de l'allemand par M. Adler Mesnard, 4 pl. et un plan in-4°. Cologne, sans date.

10° A. de Binzer. La cathédrale de Cologne, notice sur les travaux d'achèvement, in-4°, pl. Cologne et Paris. 1842.

11° Kiefer. Description nouvelle et complète de la ville de Cologne, in-18, pl. Cologne, 1842.

12° S. Boissérée. Histoire et description de la cathédrale de Cologne, nouvelle édition, refaite et augmentée, avec 5 planches. Munich et Londres, 1843. In-4°.



Dom zu Cöln

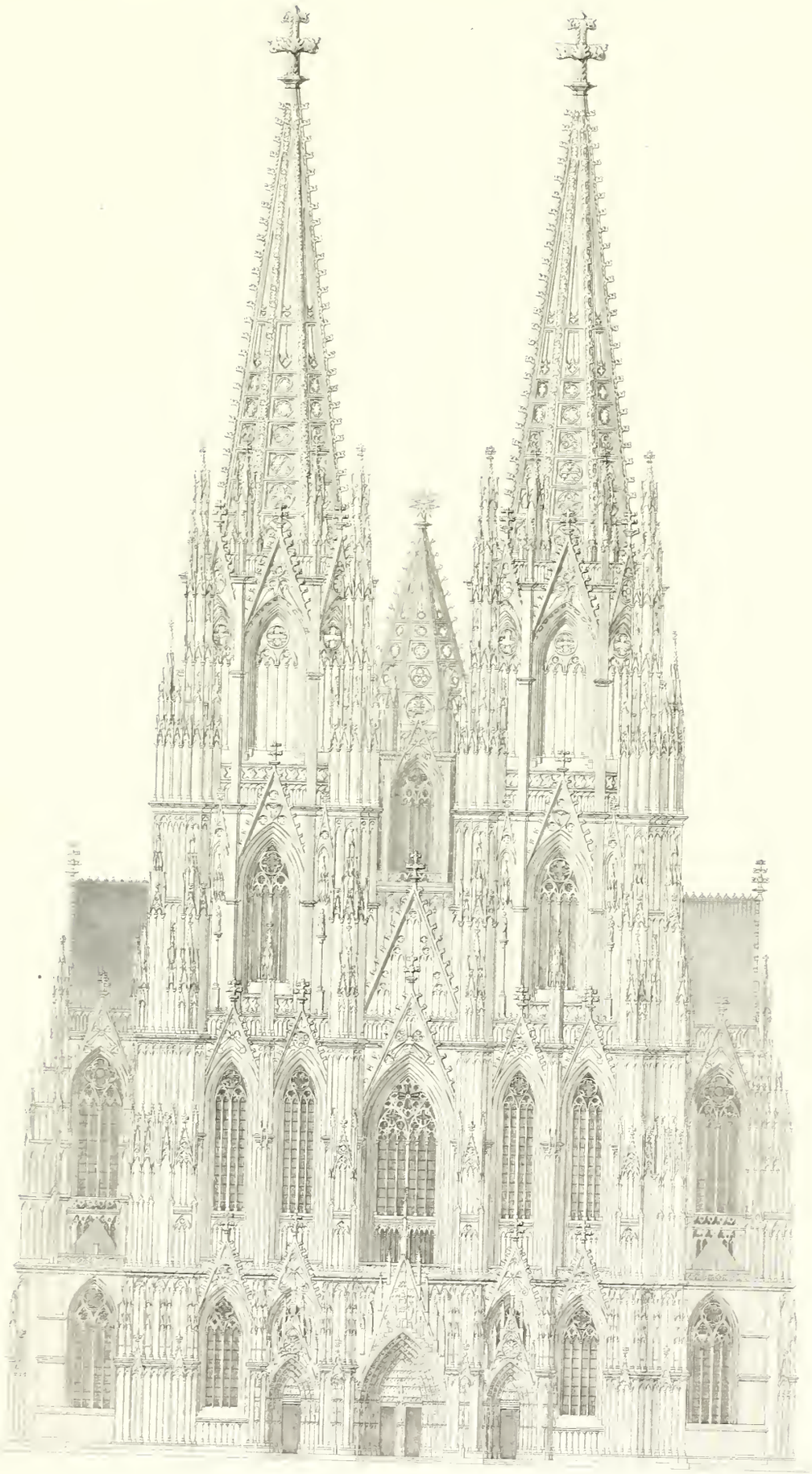
Deutschland.

Germany

Cattedrale di Colonia

Alemagna.

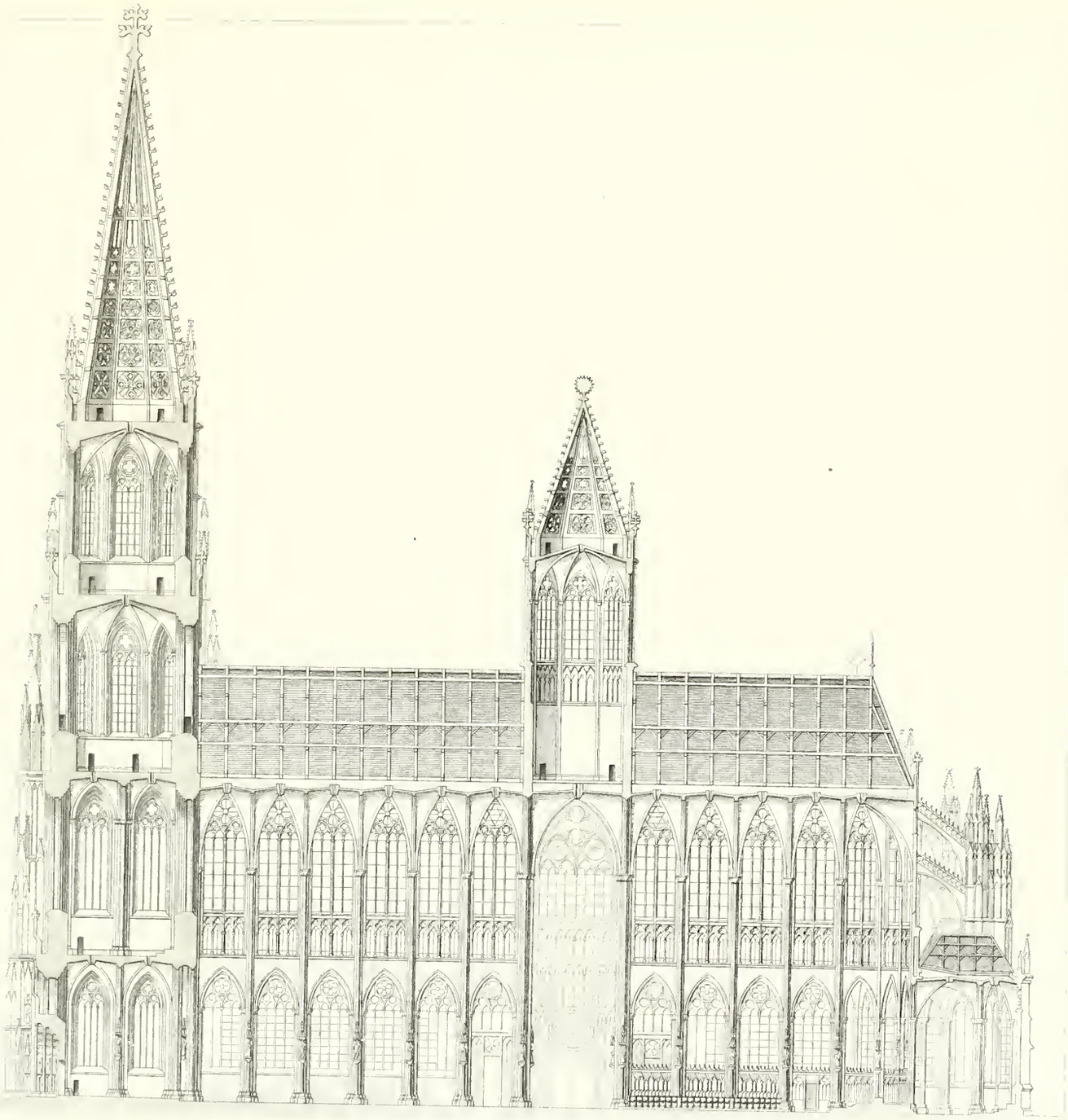
Catedral de Colonia. *Alemania*



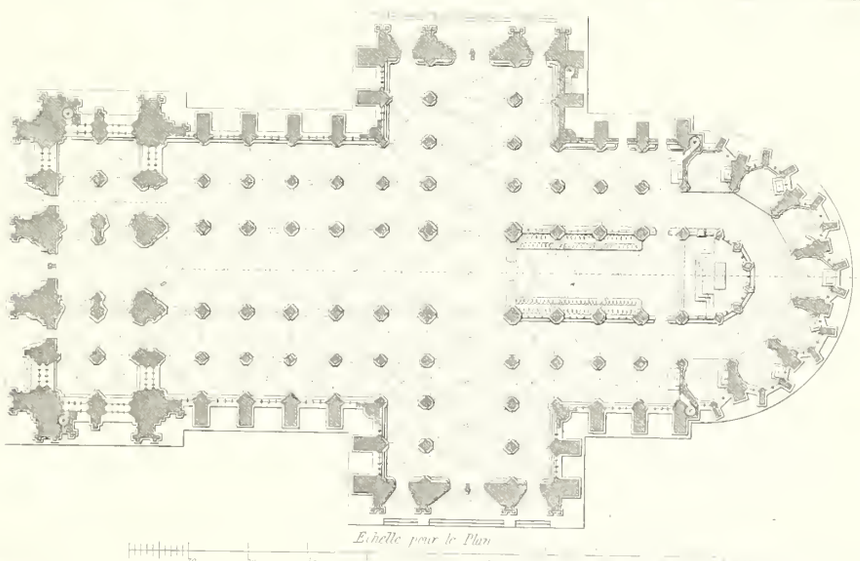
Kathedrale zu Cöln
Fenster und Strebepfeiler

CATHÉDRALE DE COLOGNE.
Fenêtre

Catedral de Colonia *Ventana y parte de estribos*



Echelle pour la Coupe



Echelle pour le Plan

Jourdan del

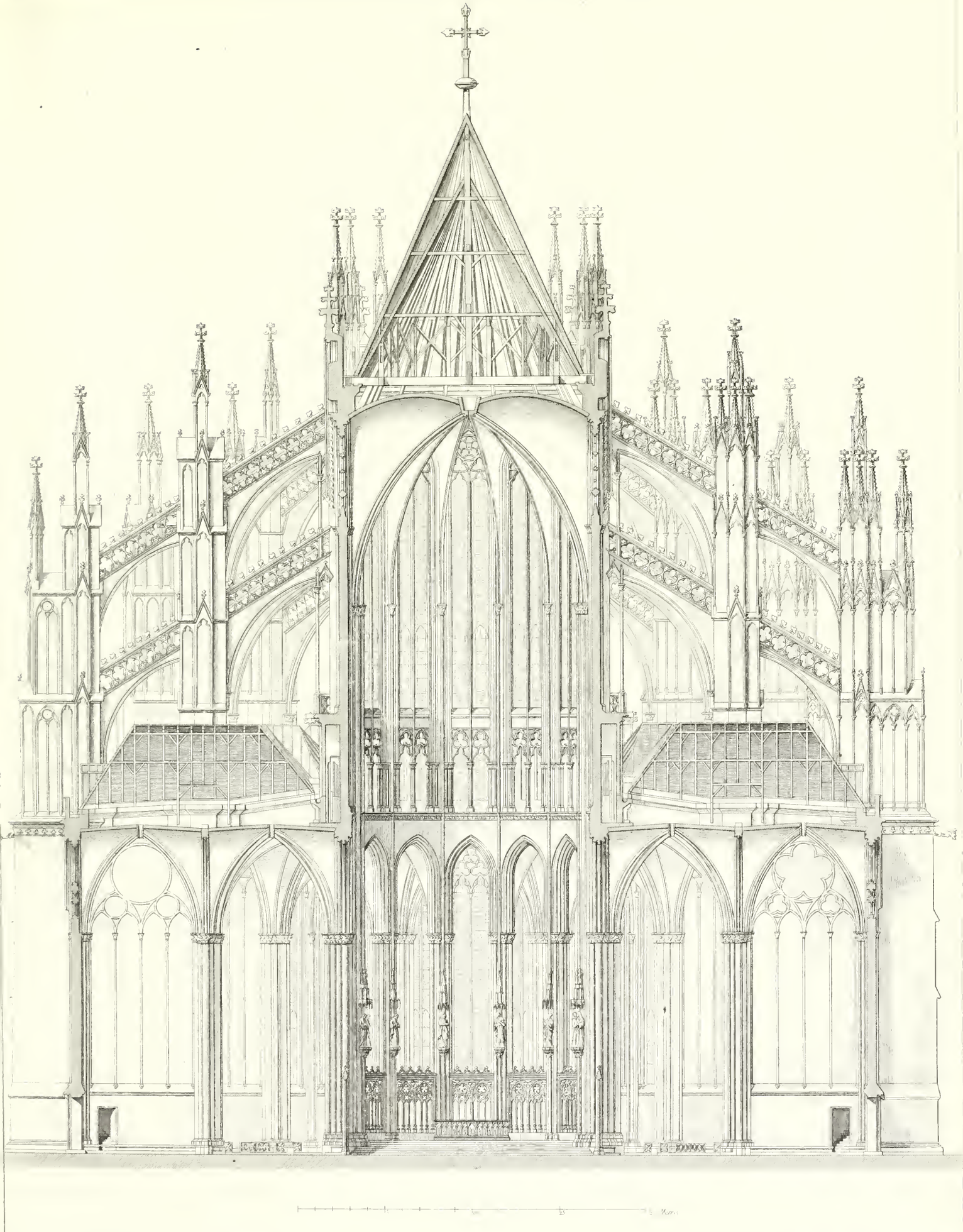
CATHÉDRALE DE COLOGNE.

Dom in Kölln
Durschnitt und Aufriss

Coupe et Plan
CATHEDRAL OF COLOGNE.
Section and Plan.
Catedral de Colonia *(Corte y Plan)*

Cattedrale di Colonia
Sciografia e pianta.

nts Anciens et Modernes



CATHÉDRALE DE COLOGNE.

Coupe transversale

CATHEDRAL OF COLOGNE.

Catedral de Colonia *(Corte Transversal)*

Dom in Köln

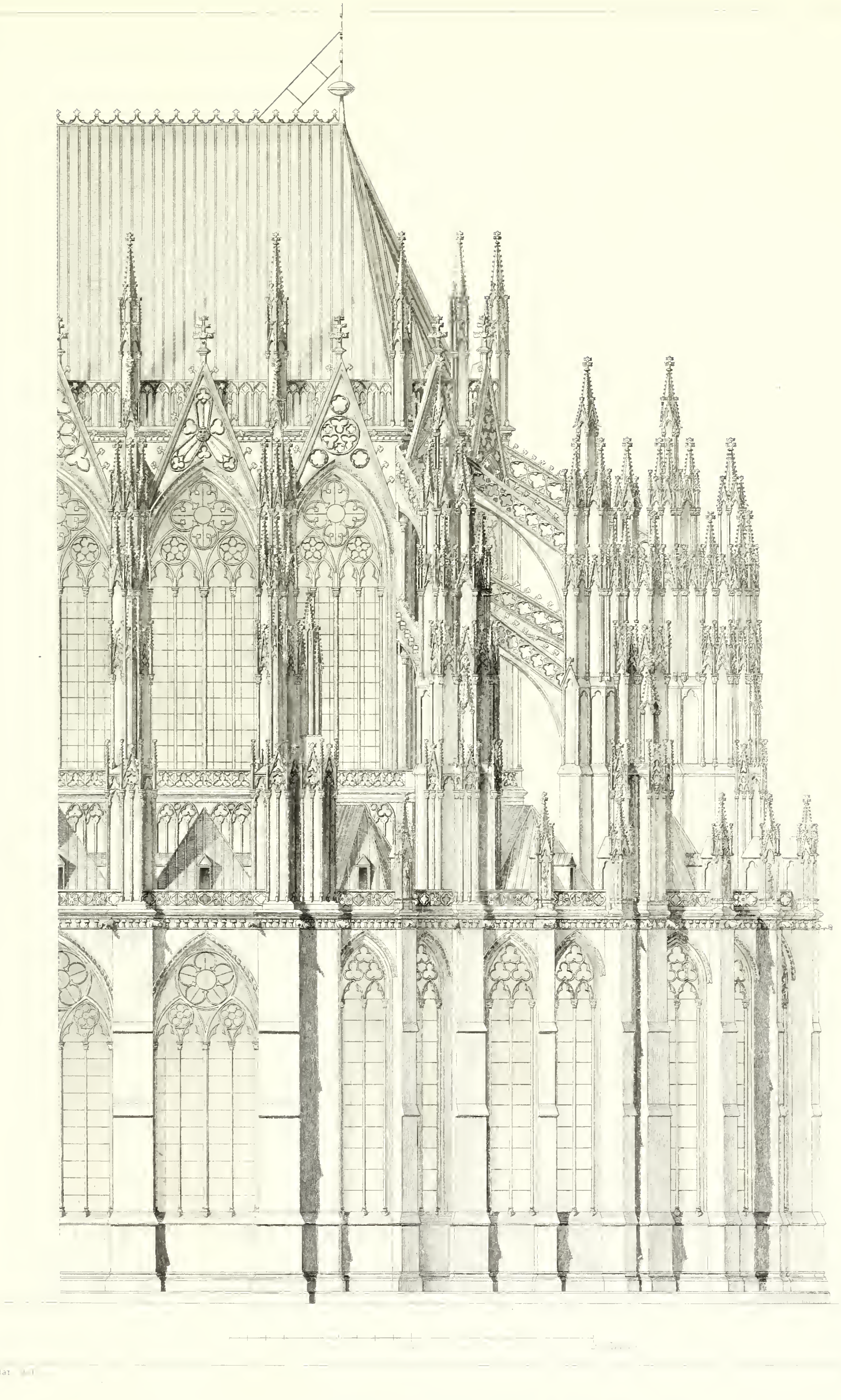
Querdurchschnitt

Cattedrale di Colonia

Spaccato traversale

Arts Anciens et Modernes

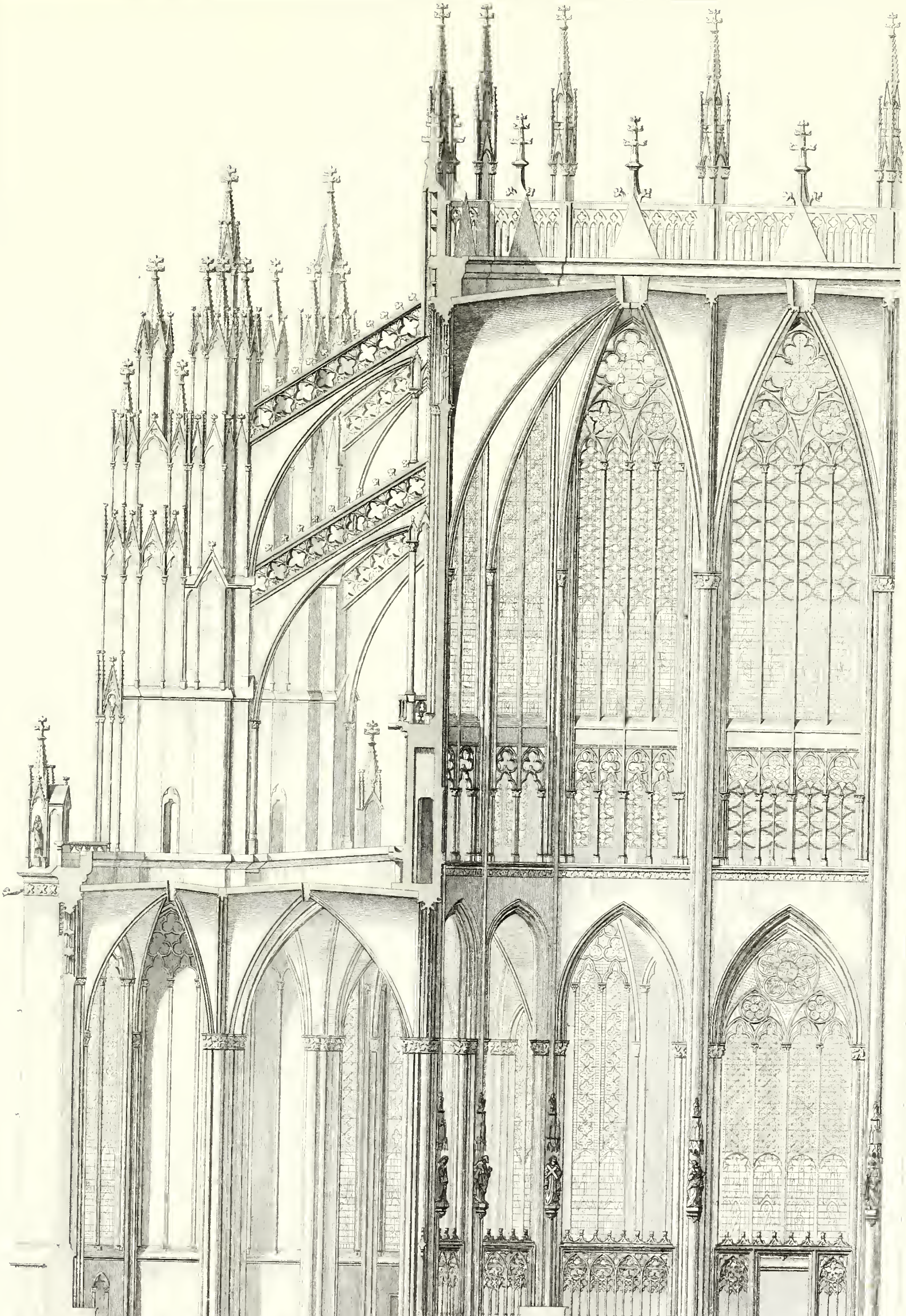
Par Jules Gailhabaud



Dom von Cöln
Seitenaufriss des Chorgewœlbes

CATHÉDRALE DE COLOGNE

Catedral de Colonia (Elevacion lateral de la cabecera.)

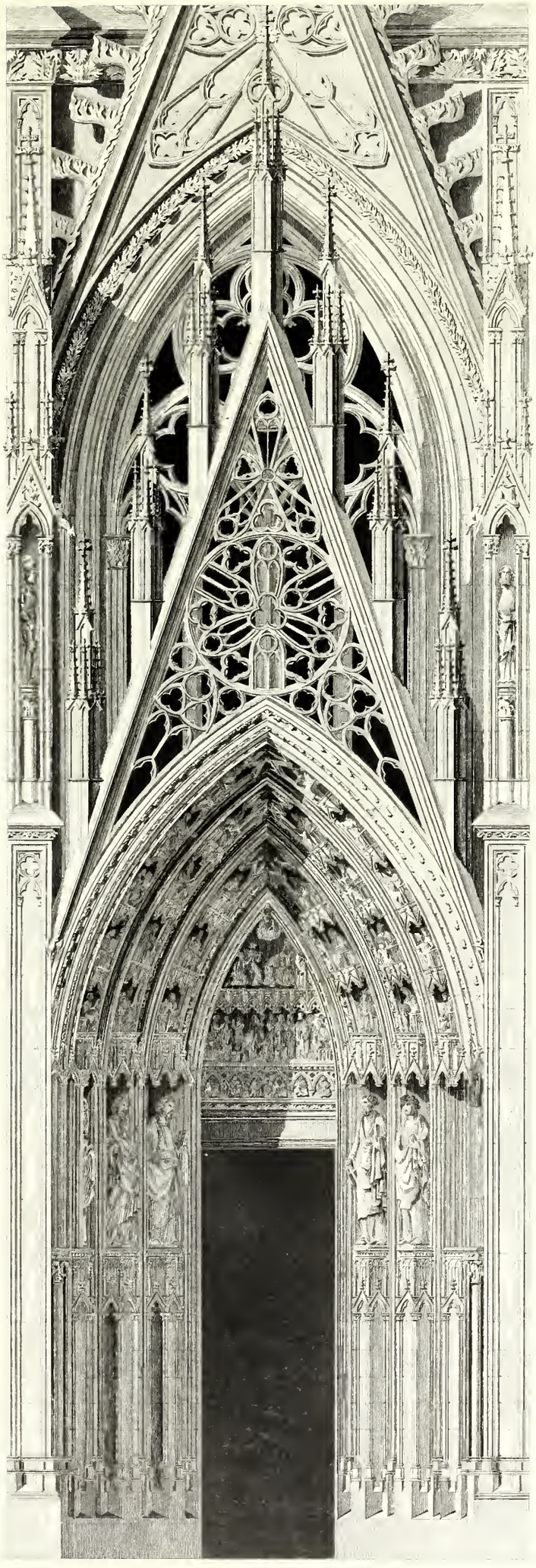


Dom von Cöln

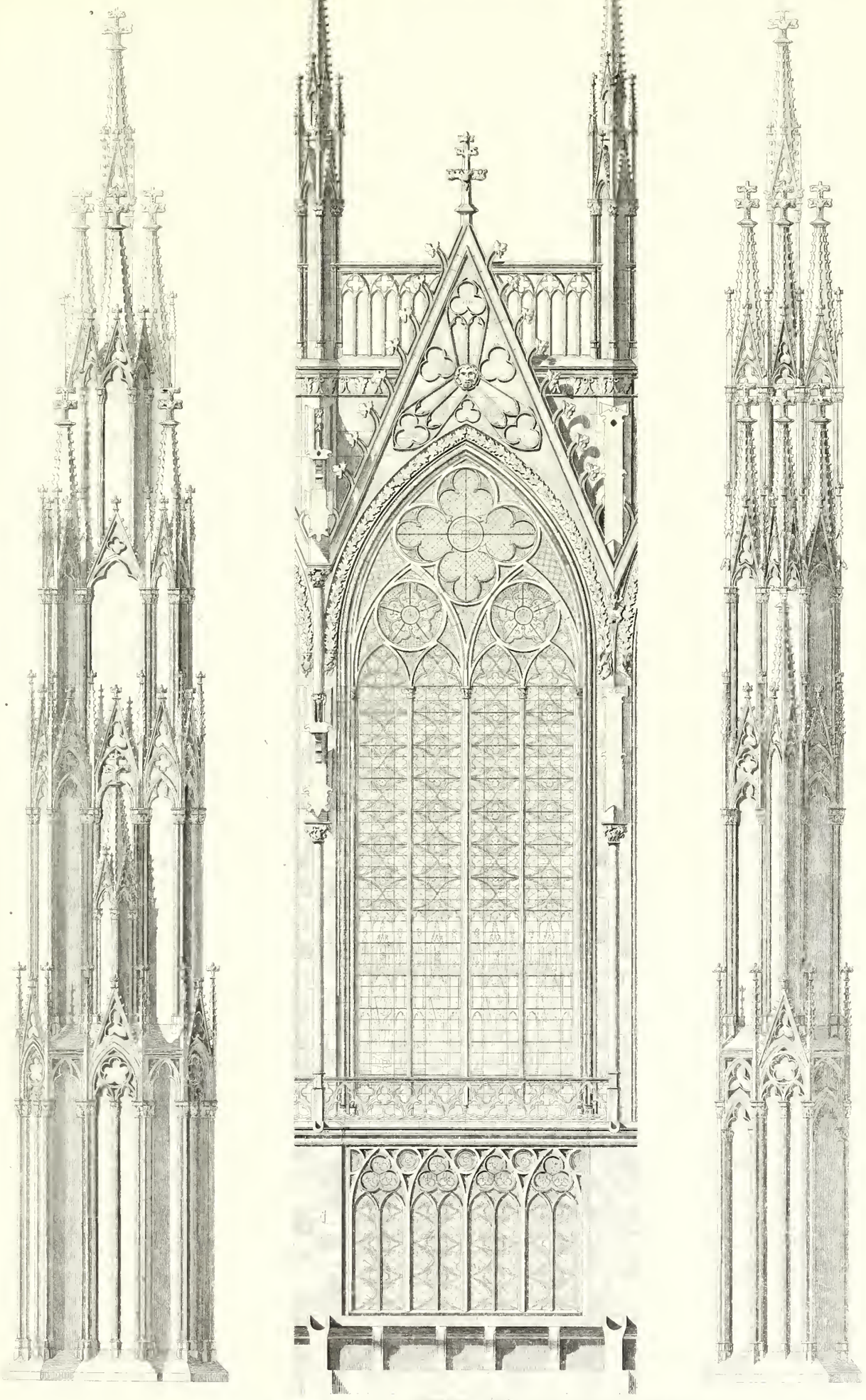
CATHÉDRALE DE COLOGNE.

Catedral de Colonia *Corte longitudinal encima del Coro*

Cattedrale di Colonia



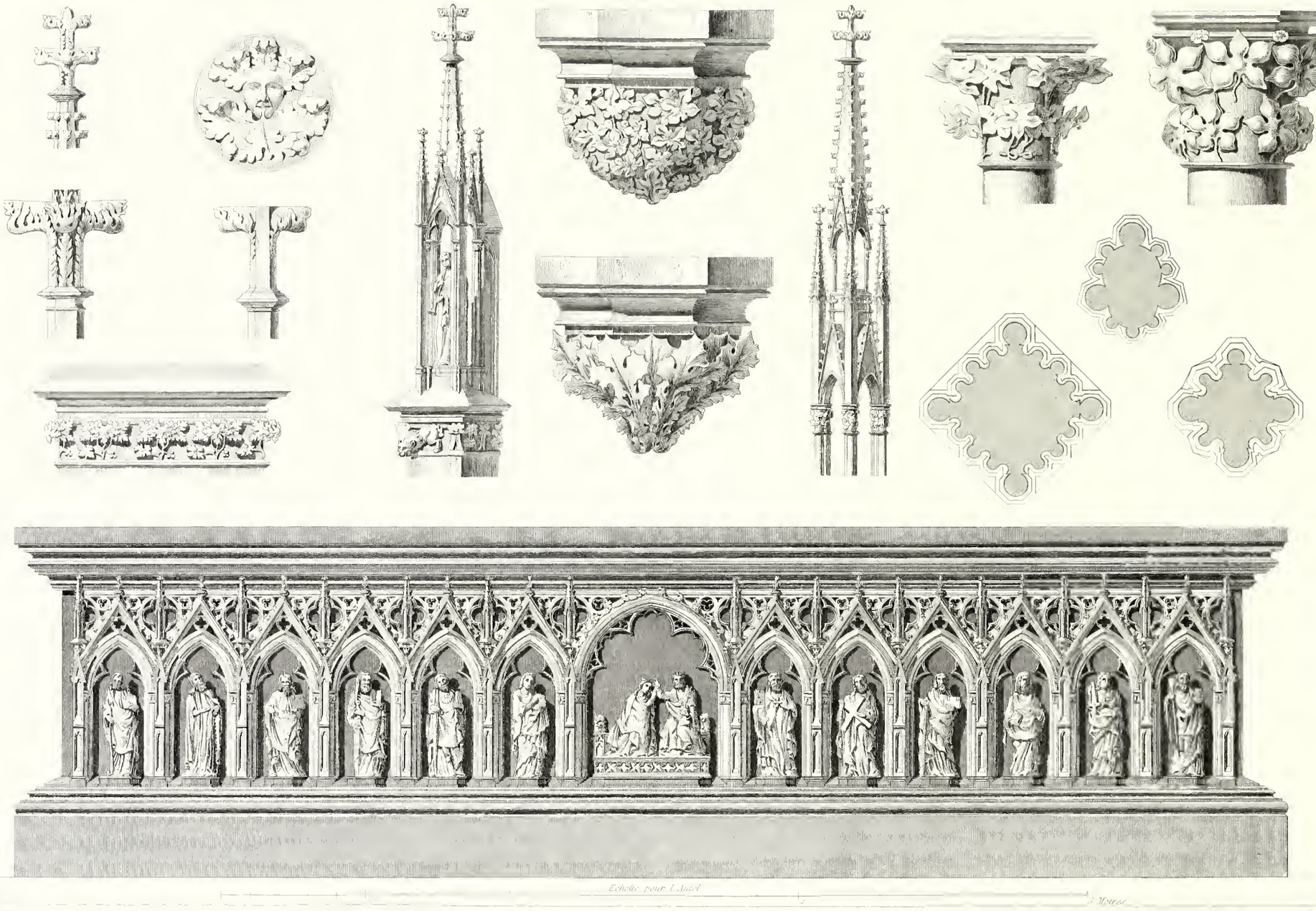
Catedral de Colonia. *Detalles. Lam 1ª*



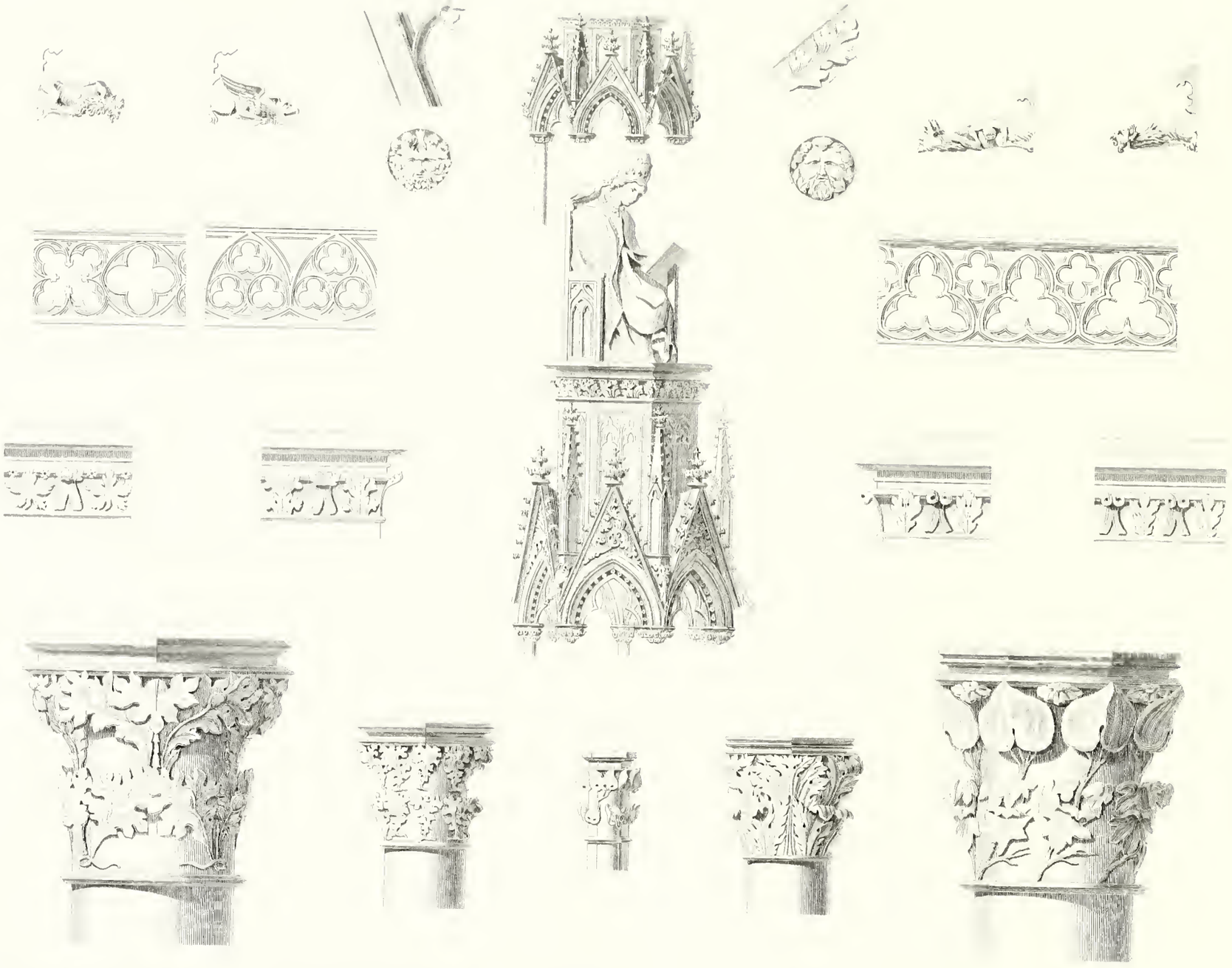
CATHÉDRALE DE COLOGNE.

Fenetre et Partie de Contreforts

Cathedral de Colonia *Ventana y parte de estribos*



Catedral de Colonia (Detalles, Lam. 3ª



CATHÉDRALE DE COLOGNE.

Détail

CATHEDRAL DE COLOGNE

Catedral de Colonia. *Detalles*

Cattedrale di Colonia

Par Jules Gailhabaud

ÉGLISE DE SAINT-ÉTIENNE, A VIENNE.

Au nombre des grands monuments du moyen âge que l'Allemagne présente à l'admiration et à l'étude des artistes, des antiquaires et des amateurs, il en est surtout quatre qui doivent attirer particulièrement notre attention. Ces édifices sont la cathédrale de Cologne, l'église Notre-Dame de Fribourg en Brisgau, et les cathédrales de Saint-Pierre de Ratisbonne et de Saint-Étienne de Vienne. Si la capitale de l'Autriche n'est pas aussi riche en édifices du moyen âge que beaucoup d'autres grandes villes de l'Allemagne, elle possède en revanche une cathédrale du plus haut intérêt pour l'art et son histoire. Le temps nous a conservé les dates précises de la fondation de ses différentes parties, ainsi que le nom des architectes qui les ont conçues et édifiées. Saint-Étienne est une mine abondante dont les matériaux peuvent puissamment servir aux études de l'architecte. Il pourra, dans tous ses détails, y étudier le style à ogive du XIV^e^ siècle; il pourra y suivre la décroissance de la beauté de ce style, sa transition à l'architecture du XV^e^ siècle, et, dans la belle tour méridionale de Saint-Étienne de Vienne, il pourra enfin s'instruire de la haute science qui a concouru à l'édification de cette sorte d'ouvrages. Donc sous tous les rapports de l'art et de son histoire, ce monument offre un vif et puissant intérêt à ceux qui s'identifient aux grandes créations d'une époque que quelques hommes, à demi lettrés et point artistes du tout, ont encore l'enfantillage de déprécier avec un superbe mépris. Ces hommes cherchent mais ne trouvent point d'écho dans l'opinion publique, et leurs idées mesquines ne rayonnent que dans le petit cercle de coteries auxquelles ils appartiennent. On ne juge plus, Dieu merci, les grandes créations de l'art à travers le prisme de certaines sociétés; tous les hommes de bon sens jugent eux-mêmes des œuvres qui se présentent à leurs regards, et l'immense majorité admirera davantage des monuments comme Notre-Dame de Reims, les flèches de Strasbourg et de Vienne, que le Panthéon de Rome ou l'arc de triomphe de Septime Sévère. Mais revenons au monument qui doit nous occuper, et qui sera toujours l'admiration de toute intelligence supérieure et libre de préjugés.

Saint-Étienne de Vienne n'a pas été bâti d'un jet : aussi présente-t-il l'architecture de différentes époques, et, malgré cette circonstance, cette cathédrale offre cependant un ensemble harmonieux et imposant. Lorsqu'en 1144 le margrave Henri II, surnommé Jasomirgott, fit sortir Vienne des ruines de l'ancienne *Vindobona* ou *Fabiana* des Romains, il l'enrichit aussi d'une église qui, agrandie dans la suite des siècles, est enfin devenue la cathédrale actuelle. Trois ans après, c'est-à-dire en 1147, la basilique de Henri II fut achevée avec ses deux tours appelées *Tours des païens,* et consacrée à saint Étienne, le premier martyr chrétien, par Reimbert, évêque de Passau. Le margrave avait choisi pour architecte de cet édifice Octavien Falkner, né à Cracovie. L'œuvre de cet habile architecte n'existe toutefois plus en entier; il n'en subsiste que les deux tours du portail occidental et la partie comprise entre elles. Car l'église du XII^e^ siècle fut incendiée en 1258 et en 1265, et plus complétement par le troisième incendie arrivé en 1276, qui la détruisit presque en totalité. Le curé Bernard de Prambach, aidé par la libéralité du roi Ottocar II de Bohême, rebâtit le monument, et eut le bonheur de pouvoir même l'élever à une hauteur considérable. Il faut que les travaux aient été poussés avec une activité et une promptitude toutes particulières, pour que l'empereur Rodolphe de Habsbourg ait pu venir célébrer, en août 1278, dans Saint-Étienne, son triomphe sur Ottocar II, roi de Bohême. L'histoire ne nous rapporte pas qu'on ait travaillé au monument jusqu'au règne d'Albert II : ce duc commença l'agrandissement de l'église. Le chevalier Ulric de Tirna et sa femme Berthe avaient fait élever en l'année 1326 une chapelle dite de la Croix, et aujourd'hui consacrée à saint Eugène, sur la face du nord de la tour septentrionale du portail principal. Albert fit bâtir du côté opposé, c'est-à-dire au sud, et seulement quelques années plus tard, une autre chapelle dite des Fonts, appelée à présent chapelle Saint-Éloi. Il fit aussi considérablement élever la façade occidentale et bâtit la nef actuelle. Il fit également construire un chœur consacré le 23 avril 1340 par Albert, évêque de Passau. Ce chœur s'étendait, suppose-t-on, jusqu'au maître-autel actuel, et il avait la largeur de la nef.

Quant au plan, Saint-Étienne ne reçut son apparence actuelle que sous le règne du successeur d'Albert II, le duc Rodolphe, surnommé le Fondateur. En 1358, il commença à faire achever l'œuvre que son père avait si noblement commencée. Il termina la nef et en fit les voûtes, ainsi que le toit surhaussé qui les couvre. Ensuite il fit démolir le chœur qu'Albert avait fait bâtir, et posa la première pierre du chœur actuel, le 7 avril 1359. Il finit par couronner son œuvre en faisant jeter les fondements des deux grosses tours latérales de Saint-Étienne que l'architecte Wenzla plaça très-habilement au-dessus des extrémités des deux transsepts. Ce grand artiste n'éleva cependant la tour du midi que jusqu'aux deux tiers de sa hauteur totale, et il mourut en l'année 1404. Les innombrables sculptures et le grand nombre de statues que le duc Rodolphe IV fit exécuter et placer à Saint-Étienne, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, furent exécutées par Henri Kumpf, natif de la Hesse, et Christophe

Horn de Dünkelspül, deux artistes d'un talent supérieur, à en juger par le mérite de leurs œuvres. C'est surtout par les travaux qu'ils ont faits aux portails latéraux qu'on peut apprécier la richesse de leur imagination et l'habileté de leur main. Rodolphe ne vécut pas longtemps ; mais son successeur Albert III et l'empereur Albert II mirent une grande activité dans l'achèvement de l'église de Saint-Étienne. Leur sollicitude se dirigea surtout vers la grosse tour méridionale, à la construction de laquelle se voua avec ardeur et zèle jusqu'en 1429, maître Pierre Brachawitz, qui avait succédé à Wenzla, mort en 1404, ainsi que nous l'avons dit plus haut. Il fut réservé à son habile compagnon et successeur, Jean Buchsbaum, de terminer, comme maître de l'œuvre de Saint-Étienne, la belle flèche, ce qui eut lieu le quatrième jour après la Saint-Michel de l'année 1433, comme le disent les chroniques. Commencée en 1359, il s'était donc écoulé soixante-quatorze années pendant la construction de cette magnifique partie du monument. Jean Buchsbaum continua aussi la partie non achevée de l'église, commencée par le duc Rodolphe; mais elle ne fut terminée que sous Mathias, roi de Hongrie, lorsqu'il devint maître de la ville de Vienne.

L'histoire de la construction de la tour de Saint-Étienne et de celle de plusieurs autres monuments du même genre nous fait voir quel temps infini l'on mettait à l'édification de ces gigantesques aiguilles qui semblent bâties d'un seul jet et qui nous saisissent toujours d'un si grand étonnement. La tour de la cathédrale de Strasbourg, commencée en 1277, ne fut achevée qu'en 1439; on mit donc cent soixante-douze ans à l'élever. L'on mit un siècle à celle de Fribourg en Brisgau, et quatre-vingt-six ans à celle de l'église de Thann en Alsace, commencée en 1430 et terminée en 1516. La belle tour de l'église Saint-Martin de Landshut, commencée vers 1432, pense-t-on, fut achevée en 1478; elle a donc été quarante-six ans en construction. La tour non achevée du dôme de Francfort-sur-le-Mein fut commencée en 1415 et seulement portée à sa hauteur actuelle en 1512.

Le 13 août 1450, Jean Buchsbaum continua aussi la construction de la tour occidentale et non achevée. Buchsbaum mourut en l'année 1454, et il institua la cathédrale pour son légataire universel. Les architectes qui lui succédèrent furent Léonard Steinhauer (le tailleur de pierres), Laurent Pfenning de Dresde, et, vers 1480, Seifried Kœnig de Constance. A cette époque, Vienne fut érigée en siége épiscopal. Au commencement du XVI[e] siècle, George Khlaig d'Erfurt et Antoine Pilgram de Brünn continuèrent la construction de la tour, qui n'avança que très-lentement, parce que les fonds vinrent à manquer, et qu'on n'eut pour toutes ressources que les legs pieux et les faibles sommes que donnait le souverain, et qu'en outre le salaire de la journée devint très-élevé, de façon qu'on ne put employer que dix à douze ouvriers journellement. Enfin, en 1516, lorsque Grégoire Hauser était architecte de l'œuvre de Saint-Étienne, on fut obligé de suspendre entièrement la construction de cette tour. En 1579, Jean Saphoy éleva la partie centrale qui porte actuellement le toit.

L'église de Saint-Étienne forme une croix latine. Elle est bâtie entièrement en pierres de taille d'un appareil du plus grand soin, et liées entre elles par des crampons de fer. Sa longueur totale hors d'œuvre, depuis le mur extérieur du porche occidental jusqu'à celui qui forme la clôture orientale du chœur, est de 105[m],26. La plus grande largeur de l'extérieur d'un transsept à l'autre est de 70[m],17. Les murs extérieurs ont 25[m],00 d'élévation. De légers et élégants contre-forts s'élèvent avec hardiesse contre ces murailles, entre lesquels sont pratiquées trente et une belles fenêtres, ornées la plupart de magnifiques vitraux et qui s'étendent jusqu'à la hauteur des voûtes supérieures. Au-dessus de ces fenêtres s'élèvent les deux toits gigantesques, pour la construction desquels l'on employa plus de deux mille neuf cents arbres, nous rapporte l'histoire. Le toit de la nef qui date du règne du duc Rodolphe IV, commence au-dessus du porche occidental et s'étend jusqu'aux deux grosses tours: il a une hauteur de 33[m],34. Le toit du chœur, élevé sous le règne de l'empereur Frédéric III, a 21[m],17 de hauteur. A la naissance de ces deux toits, il existe de larges chéneaux terminés par une riche balustrade découpée et ornée de clochetons et de sculptures. La couverture consiste en tuiles vernissées de couleur blanche, rouge et verte.

La cathédrale a cinq entrées, abritées chacune par des vestibules ou porches. La façade principale est tournée vers le couchant, selon l'usage consacré. Elle a 44[m],60 de longueur. Sa hauteur jusqu'au-dessus de la balustrade centrale est de 31 mètres. Cette façade présente un mélange de plusieurs styles peu harmonieux; elle n'est remarquable que par son âge. Les deux tours, dites « des *païens*, » et la partie contenue entre elles, sont encore les restes vénérables de l'ancienne église bâtie en 1144 par le margrave Henri II ; mais la grande fenêtre à ogive au-dessus de l'entrée appelée porte du Géant, ainsi que les statues de saint Étienne, de saint Laurent et de l'archange saint Michel, et la balustrade de couronnement, sont bien postérieures et datent du XIV[e] siècle.

La partie la plus remarquable de l'ancienne construction du XII[e] siècle est sans contredit la grande porte

dite du Géant, qui offre tous les caractères distinctifs de l'architecture romane du commencement de la transition. Le porche qui la précède et dont l'arcade est formée par une belle et grande ogive ayant à sa naissance 5m,50 de longueur, offre de chaque côté sept colonnettes placées sur la face biaise ou embrasure de la porte. Ces colonnettes portent des chapiteaux variés et superposés de feuillages exotiques, mêlés de têtes d'hommes et d'animaux, d'une grande variété, ainsi que d'une remarquable élégance. L'archivolte, composée d'autant de boudins qu'il y a de colonnettes latérales, est d'un plein cintre surbaissé, le point de l'arc qui le décrit étant à 0m,22 au-dessous de sa naissance. Les colonnettes, ainsi que les boudins de l'archivolte, sont ornés de feuilles alternant avec des galons entrelacés et d'une grande richesse. Entre les chapiteaux et l'archivolte règne une frise d'environ 0m,30 de hauteur, contenant une ornementation très-riche et très-variée. On y voit des oiseaux enlacés par le cou, un enfant dont la tête est couverte d'un capuchon, des lions, des monstres ailés et d'autres animaux fantastiques et à forme curieuse, enfantés par une imagination brillante et féconde. Au-dessus de cette frise, on a placé les bustes de seize personnages, parmi lesquels on reconnaît facilement les douze apôtres. Le bas-relief au-dessus de la porte représente Jésus-Christ assis sur un trône et magnifiquement vêtu, le livre de vie dans la main gauche, la droite levée pour bénir ceux qui entrent dans le temple. Notre-Seigneur est représenté dans une auréole elliptique formant un angle en haut et en bas; il a un nimbe cruciforme. L'auréole est soutenue par deux anges également nimbés. On aperçoit, au mur de face de ce porche, de très-singulières sculptures, d'une composition extrêmement fantastique et difficile à expliquer. Elles se composent d'un groupe représentant un homme domptant un lion; de lions placés derrière une colonne aux extrémités du porche, et qui semblent devoir en être les gardiens; d'un jeune homme assis, la jambe gauche appuyée sur la droite; des bustes d'un homme et d'une femme; d'un juif agenouillé; d'un griffon ayant des pieds, une tête d'homme, etc., etc. La largeur extérieure de ce porche est de 11m,37, sa hauteur jusqu'à la corniche 9m,50, et sa largeur intérieure 7m,60.

Les autres parties de la construction du XIIe siècle sont assez pauvres, et ne montrent que trop clairement l'impuissance de l'artiste à décorer convenablement cette grande superficie de murs. A l'exception des œils-de-bœuf ou roses d'un goût parfait, elle est presque nue, et n'offre elle-même aucune proportion convenable. Nous ferons le même reproche aux deux tours échappées à l'incendie de 1258. Ces tours ont une hauteur de 63m,85 : elles sont octogones. Nous ne pensons pas que la pyramide qui les couronne soit du XIIe siècle; son architecture nous fait croire qu'elle date du milieu du XIVe siècle. La partie perpendiculaire de ces tours a une grande analogie avec celle de l'église de Fribourg en Brisgau, avec les tours orientales du dôme de Naumbourg, et même encore avec celles de l'église de Guelhausen, de la première moitié du XIIIe siècle. Les statuettes de saint Étienne et de saint Laurent, d'un mètre de hauteur, qui couronnent le sommet des pyramides des tours de Saint-Étienne de Vienne, n'y furent placées qu'en l'année 1631. D'après une ancienne gravure sur bois de 1502, il y avait auparavant, à la place de ces statuettes, une croix et une couronne.

La chapelle de la Croix, à la gauche du spectateur, placée sur la face du portail occidental, et celle de Saint-Éloi à sa droite, en forment les deux extrémités. Elles sont ornées chacune d'une belle rose, dont le diagramme a pour principe la figure du carré, et peuvent être rangées parmi les plus belles et les plus gracieuses créations de cette espèce qui nous restent du moyen âge. C'est aux contre-forts élégants et si richement ornés que se trouvent les statues, plus grandes que nature, du duc Rodolphe IV et de sa femme Catherine, placées tous deux sur un lion, et accompagnés d'écuyers portant leurs armes et celles de la ville de Vienne. Au-dessus de ces deux chapelles, s'en élèvent deux autres d'une fort belle architecture, et dédiées à saint Barthélemy et à saint Jean-Baptiste. C'est dans cette dernière, située au-dessus de la chapelle dite de la Croix, que l'on conserve une partie des ornements de l'église; elle est appelée aussi, pour cette raison, chapelle du Trésor.

Si la façade occidentale de la cathédrale de Vienne offre un grand intérêt en nous présentant plusieurs styles d'architecture de différentes époques, ayant plus de deux siècles de distance, cet intérêt doublera en étudiant les façades latérales du nord et du sud. On est frappé d'admiration et saisi d'étonnement, lorsqu'on porte ses regards tout à coup sur la façade méridionale, où l'œil aperçoit dans toute sa splendeur un monument harmonieux et achevé de la plus belle époque de l'architecture à ogive en Allemagne. Là, on voit au centre, avec un plaisir infini, la célèbre et haute tour qui semble s'élever en triomphe pour se perdre dans les cieux.

Les deux chapelles dont nous avons parlé plus haut forment des avant-corps sur les faces latérales. Elles sont flanquées de contre-forts richement ornés de colonnettes, de frontons à feuilles à crochets, de clochetons, de pyramides, etc., etc. Entre ces beaux contre-forts, s'élèvent deux étages de gracieuses fenêtres, dont les me-

neaux, à dessins élégants, forment autant de chefs-d'œuvre. La nef s'étend depuis ces chapelles jusqu'aux tours placées sur l'axe des transsepts. Elle présente de chaque côté sept grandes fenêtres, qui contiennent toutes à leur sommet des compartiments d'un dessin différent. Deux fenêtres sont toujours accouplées et comprises entre deux contre-forts. A l'extérieur il règne une frise et une corniche au-dessus de ces fenêtres, ornées de feuillages, et desquelles sortent, aux angles des contre-forts, des gargouilles représentant les animaux les plus fantastiques et les plus curieux. Au-dessus de la corniche, il existe une balustrade faisant tout le tour de l'église ; à l'endroit de la nef, cette balustrade est surmontée par quatre frontons aigus. Ces frontons ne sont pas achevés. Il n'y en a qu'un seul, le premier sur la face méridionale, qui soit terminé et en harmonie avec la richesse du reste de la décoration du monument.

Les deux petits porches en avant de l'entrée pratiquée au nord-est et au sud de la nef, ne contribuent pas médiocrement à l'embellissement des faces latérales de Saint-Étienne. Ils sont hexagonaux et présentent un angle de front, ainsi que le fait voir notre plan. Ils sont éclairés par trois fenêtres richement ornées de roses au sommet, et entre lesquelles il y a à l'extérieur d'élégants clochetons à pyramide, offrant des niches et de belles statues. Ces porches sont couronnés par un parapet très-élevé, orné de compartiments géométriques, de clochetons gracieux et de sculptures. Mais c'est surtout aux portes conduisant à l'intérieur de l'église que l'architecte a déployé toute la richesse de son imagination. On admire en particulier, à celle dite de la Cour épiscopale, les deux belles statues en pierre représentant la mort et le couronnement de la sainte Vierge. Dans la division inférieure du tympan à ogive, au-dessus de cette porte, l'on voit le corps de la Vierge posé sur un lit de repos et entouré de femmes pieuses et d'apôtres, tous dans une attitude de tristesse et de deuil. A côté du lit est placé Jésus-Christ : il a la main droite levée pour bénir, et sur sa main gauche l'on aperçoit l'âme flottante de sa mère, représentée par une petite figure habillée, ainsi qu'on le voit encore ailleurs dans les ouvrages plastiques de la même époque. Dans la division supérieure de ce même tympan, séparée de la précédente par une espèce de toit richement sculpté et composé de frontons à ogive en accolade, de clochetons, d'une rangée d'arcades à plein cintre, couronnée d'une frise à feuillages, l'on voit la vierge Marie assise à la droite de Dieu, qui lui place sur la tête, comme reine des cieux, une couronne, en présence de tous les chœurs d'anges composant la hiérarchie céleste. L'encadrement monumental de cette porte est des plus riches. Il se compose de deux rangs de statuettes de 0^{m},80 de hauteur. Dans la partie inférieure, on voit la statuette du duc Rodolphe IV, portant le modèle d'une église dans la main droite ; en face de lui, on aperçoit sa femme Catherine. Les deux figures sont accompagnées de leurs écuyers portant leurs écussons. Parmi les dix figures de la voussure, continuation de l'encadrement perpendiculaire de cette porte, l'on distingue clairement sainte Catherine, sainte Barbe, sainte Élisabeth, sainte Agnès et sainte Geneviève, qui ont chacune leur attribut.

La porte d'entrée du sud, nommée le *Singerthor*, est égale à la précédente, quant aux dispositions générales. Mais, là, la voussure ne contient que des statuettes d'hommes. On n'y a pas non plus oublié les statues de Rodolphe IV et de sa femme Catherine. Les deux bas-reliefs du tympan au-dessus de la porte représentent la conversion et la décollation de saint Paul.

Aux extrémités des transsepts sont placées les grosses tours. Au sud s'élève majestueusement celle qui est achevée, et qui rend immortels les architectes Wenzel de Klosterneubourg, Pierre de Brachawitz et Jean Buchsbaum. Cette tour est la plus grosse de l'Europe, mais elle n'est pas la plus haute, comme on l'a prétendu.

Elle est entièrement bâtie en pierre de taille, et il est impossible de voir une masse plus forte rendue aussi légère et aussi élégante par l'heureuse combinaison et par l'habile choix de l'ornementation. La hauteur de la tour de Saint-Étienne est de 136^{m},95. Elle penche visiblement vers le nord, et la déviation de l'axe n'est pas moins de 0^{m},98. Vue de face, la tour a l'aspect d'un cône; mais si l'on se place sur une des diagonales ou sur un des angles, cet aspect change immédiatement, et alors les clochetons et les pyramides s'épanouissant par étages superposés, semblent se détacher de la masse générale, et lui donnent un caractère de fierté et de hardiesse prodigieuse.

La proportion des parties au tout est d'une harmonie et d'un bonheur accomplis. La diminution de la largeur de ses innombrables étages à mesure qu'ils approchent de la pyramide, est presque imperceptible et calculée avec un rare talent; l'architecte est parvenu, par ce moyen, à dissimuler toute apparence de pesanteur qu'une masse de pierre aussi considérable aurait pu facilement affecter.

La troisième entrée de la cathédrale est sous la tour méridionale; son porche n'est pas aussi élégant ni aussi richement décoré que les trois autres entrées précédemment nommées. Il n'y a point de statues dans les niches destinées à en recevoir.

Au-dessus des trois arcades à ogive très-aiguës, s'élèvent deux fenêtres jumelles, sous lesquelles sont placées les armes des provinces autrichiennes (*) ; au-dessus de ces deux baies, existe un grand fronton triangulaire, qui se répète sur les quatre faces de la tour, et qui cache une partie de la grande fenêtre ou ouïe, de 16m de hauteur, destinée à l'échappement des sons des cloches. Plus haut encore, s'élèvent des frontons triangulaires et jumeaux, derrière lesquels est pratiquée la grande fenêtre supérieure de la tour aboutissant au cadran. Au-dessus du cadran, le tronc de la tour se détache visiblement de la pyramide, par un chéneau et une balustrade richement découpée et maintenue par douze clochetons isolés de près de 9m d'élévation (**).

La partie supérieure de la tour de Saint-Étienne présente une pyramide à huit pans, de 50m,70 de hauteur, y compris le pompon de couronnement en feuillage. Elle est composée de côtes verticales, de frontons et de découpures à jour de plusieurs formes, et elle offre quatre étages. Sur ses huit arêtes sortantes sont placées des touffes ou feuilles de près d'un mètre de saillie, espacées à 1m,30 les unes des autres, et fixées par des barres de fer en croix, traversant de part en part la construction. Le pied de cette pyramide a 7m,50 de diamètre d'une face extérieure à l'autre. On monte dans cette tour jusqu'à la hauteur du faîtage par cinq cent cinquante-trois marches en pierre, et plus haut par deux cents en bois. La pyramide n'est accessible que par des échelles. La tour opposée et non achevée du nord ressemble en tout à celle du midi, quant à l'ensemble. Elle a 45m,20 d'élévation ; il n'est question ici que de la partie bâtie au moyen âge. Sa hauteur totale, y compris la construction de Jean Saphoy de l'année 1579, est de 64m,80 jusqu'au pied de l'aigle. Le porche qui précède l'entrée de cette tour a les mêmes dispositions que celles du sud. A l'intérieur cependant, elle est plus richement ornée de sculptures et de baldaquins travaillés à jour.

Derrière ces deux grosses tours, commence le chœur, dont l'architecture, moins riche que celle de la nef, est cependant en harmonie avec elle. Sa terminaison orientale ressemble à celle des basiliques anciennes : la partie centrale et les deux collatéraux se terminent polygonalement à trois pans, formés par l'octogone. Sur les quatre arêtes de ces trois pans s'élèvent des contre-forts élancés, mais de la plus grande simplicité. Cinq fenêtres, de plus de 15 mètres d'élévation, à deux meneaux perpendiculaires, se perdant dans de riches combinaisons curvilignes, éclairent cette partie centrale de l'édifice. Les deux chapelles polygonales latérales ne sont éclairées que par deux fenêtres. Les bas côtés offrent quatre contre-forts et autant de fenêtres. Au-dessus de ces dernières règne une élégante et riche corniche ornée de feuillages, couronnée d'une balustrade pleine de goût, supportée au droit des contre-forts par de gracieux clochetons à pyramide.

Si l'aspect extérieur de Saint-Étienne pénètre l'âme d'un sentiment de pieuse vénération, ce sentiment redouble lorsqu'on entre dans cet imposant monument. L'obscurité mystérieuse qui enveloppe le spectateur sous ces voûtes séculaires et hardies, ce jeu de teintes diverses et infinies produites par les vitraux peints enchâssés dans ces hautes et solennelles fenêtres, le ton grisâtre des murs et des piliers, qui contraste avec les couleurs de ses dalles, contribuent avec la solitude et la tranquillité qui règnent dans ces nefs, avec la richesse universelle des œuvres d'art prodiguée dans ce monument, contribuent, disons-nous, à saisir le spectateur d'une sainte admiration et d'un recueillement religieux et profond.

Douze piliers hardis supportent les voûtes obscures des trois nefs, qui, réunies, ont 36m,60 de largeur. Ces douze piliers séparent la nef centrale d'avec les bas côtés. La largeur de la nef principale n'excède que de fort peu celle des collatéraux. Dans le chœur, dont les voûtes sont également supportées par deux rangs de piliers, au nombre de douze, six de chaque côté, les trois divisions longitudinales ont la même largeur. La hauteur de la nef est de 27m20 ; celle des collatéraux est de 21m,80. Les piliers sont fort compliqués et abondamment fuselés. Ils sont ornés de coupoles et de dais ou baldaquins d'une grande richesse, sous lesquels sont placées des statues. Saint-Étienne de Vienne a cette particularité en commun avec la cathédrale de Strasbourg et l'église de Fribourg en Brisgau. Chaque pilier offre six statues, dont trois sont tournées vers la nef et trois autres vers les bas côtés. Celles de ces statues qui font face à la nef sont placées à une plus grande élévation que les autres.

Le chœur est plus simple que la nef ; le maître-autel est placé à son extrémité orientale. Ses piliers ne supportent que de simples voûtes d'arête, dont les clefs ne sont ornées que des attributs des évangélistes.

Sous le rapport de l'architecture, les quatre principales chapelles de la cathédrale méritent encore l'atten-

(*) L'Autriche supérieure et inférieure, Vienne, le Tyrol, la Carniole et la Styrie.

(**) C'est contre le clocheton du nord-est qu'on aperçoit le banc de pierre sur lequel était assis le comte de Stahremberg pour suivre les mouvements des ennemis pendant le second siége de Vienne, en l'année 1683.

tion particulière de l'artiste et de l'antiquaire. Deux d'entre elles sont placées contre la face orientale des deux grosses tours ; les deux autres se trouvent sur la façade, entre les deux tours occidentales du XII[e] siècle. La chapelle Sainte-Catherine, au pied de la tour achevée du midi, et celle de Sainte-Barbe, du côté opposé, ont une voûte offrant une étoile à huit branches, et dont les nervures diagonales viennent gracieusement se réunir au centre, dans la clef de voûte pendante. Le plan de ces deux chapelles représente un octogone; elles ont une sorte de petit chœur orné à l'extérieur de quatorze contre-forts, et entre lesquels il existe trois belles fenêtres ornées de roses et de compartiments. La chapelle de Sainte-Catherine est de la fin du XIV[e] siècle; celle de Sainte-Barbe est d'un siècle moins ancienne.

L'ancienne chapelle, bâtie en 1326 par le chevalier de Tirna, aujourd'hui chapelle de Saint-Eugène et placée au nord de la façade occidentale, a été mutilée et décorée dans le style moderne. Mais, du côté opposé, la chapelle de Saint-Éloi a heureusement conservé tout son caractère primitif. La grande quantité de statues de saints placés sous des dais richement sculptés adaptés aux piliers du pourtour intérieur de cette chapelle, les fenêtres si magnifiquement ornées à leur sommet de feuillages sculptés, ainsi que la grande rose de 3[m],20 placée derrière l'autel de Saint-Éloi et ornée de beaux vitraux peints, en font la plus belle chapelle de la cathédrale.

Entre les deux dernières chapelles que nous venons de nommer et la porte du Géant, sont situées les entrées des escaliers conduisant au pied des tours de la façade. La partie inférieure de ces tours contient encore à l'intérieur des piliers de l'ancienne église, avec des chapiteaux d'une grande magnificence, et qui datent du règne du duc Henri II. Au-dessus de l'axe de la porte des Géants est située la tribune de l'orgue.

La haute ou grande sacristie se trouve à l'extrémité orientale du collatéral du nord; elle a été bâtie en 1466, agrandie et couverte en cuivre en 1718. Du côté opposé, l'on voit le trésor de l'église, où l'on conserve les reliques, au nombre de deux cents. La basse ou petite sacristie est située sur la façade méridionale de la nef et contre la face occidentale de la grosse tour achevée du midi.

Entre l'entrée méridionale de la nef et le troisième contre-fort de la chapelle de Saint-Éloi, à l'extérieur de la cathédrale, l'on voit le tombeau du *Minnesænger* Nithart Fuchs, le conseiller spirituel du joyeux duc Othon d'Autriche, mort à la fin du XIII[e] siècle.

La chaire à prêcher et la tribune de l'orgue sont trop intimement liées à la construction de Saint-Étienne elle-même, pour que nous puissions omettre d'en donner ici la description et l'histoire. La chaire, dont la belle et savante exécution ne saurait être assez admirée, est élevée contre le pilier central de la rangée de piliers de la nef qui la sépare du collatéral du nord. A l'exception de son élégant dais, qui est sculpté en bois, elle est entièrement exécutée en pierre. Le corps de la chaire est surtout remarquable. Elle représente quatre niches surmontées d'un couronnement extraordinairement riche, composées de frontons à ogive en accolade, enlacées les unes dans les autres, et ornées de feuillages et de pyramides intermédiaires formant la croix de Saint-André. Dans ces espèces de niches sont placés les bustes des quatre Pères de l'Église, de grandeur naturelle. Ces niches sont séparées par de petites colonnettes, en avant desquelles il y a des piédestaux élégants supportant de petites figures de saints. Le pied de la chaire, orné à l'infini de colonnettes et de pilastres isolés entre lesquels sont placées vingt statuettes gracieuses d'environ 0[m],15 de hauteur, présente une légèreté extraordinaire par les découpures, les à-jour et les parties isolées que l'artiste a su y pratiquer avec un si rare bonheur, une habileté si parfaite et une science si profonde. Le baldaquin octogone suspendu au-dessus de ce chef-d'œuvre est d'une composition tout aussi compliquée que la chaire elle-même. Un soubassement supporte des bas-reliefs séparés les uns des autres par de minces contre-forts et de petits arcs-boutants. Ces bas-reliefs représentent les sept sacrements. Le tout est couronné de frontons, hors desquels s'élève une pyramide ornée de feuilles et d'anges à son sommet. La rampe circulaire est d'un merveilleux effet : elle se compose de roses ou lobes avec compartiments circulaires formés du triangle et du carré. La main courante est ornée d'écureuils et de grenouilles qui grimpent au sommet.

La hauteur de cette magnifique chaire, depuis la dalle jusqu'à la pointe du dais, est de 8[m],70. La chaire elle-même, c'est-à-dire sa corbeille, a 3[m],60 de hauteur jusqu'à l'appui. Elle a été achevée en 1430 et sous la direction de l'architecte Jean Buchsbaum, par les tailleurs de pierre André Grabner, Conrad de Himperg, Pierre de Nurenberg, George Achmülner, Jean Pehen et Jean de Vartzheim.

Au pied de la chaire, contre son noyau et au-dessous de l'escalier, l'on voit une petite fenêtre carrée, une sorte de niche, hors de laquelle se penche un homme vu jusqu'à mi-corps. De la main droite il tient un compas, et la gauche est levée et semble ouvrir le volet de la niche. Un autre buste formant console sous le pied

de l'orgue, représente le même personnage tenant une équerre dans la main gauche et un compas dans la droite. Ces deux bustes en pierre sont d'un grand intérêt sous deux rapports différents. Car ils représentent sans aucun doute des portraits, et secondement, comme œuvre d'art, ils peuvent être placés parmi les plus belles sculptures du moyen âge en Allemagne.

On a prétendu que les deux bustes en question ne représentaient pas Antoine Pilgram de Brünn, qui n'a été employé qu'au XVI^e^ siècle comme architecte de la cathédrale. Le buste de la chaire représente un homme d'environ quarante ans. L'autre, au pied de la console de l'orgue, exécuté en même temps que la tour non achevée, entre les années 1450 et 1454, représente un homme de soixante et quelques années, ce qui correspondrait parfaitement à la vie de Jean Buchsbaum qui mourut à l'âge de soixante-quatre ans, en l'année 1454. Cependant le costume et surtout la coiffure, qui consiste en cette toque portée par Maximilien, Albert Durer, Érasme, etc., trahissent l'âge et la date de ces deux bustes, qui, pour cette raison péremptoire, ne peuvent pas avoir été exécutés avant le XVI^e^ siècle ou tout au moins vers la fin du XV^e^.

La tradition rapporte que Jean Buchsbaum, l'habile architecte qui a terminé le sommet de la tour de Saint-Étienne, jaloux de son élève Antoine Pilgram, précipita ce dernier en bas de l'échafaudage où ils travaillaient ensemble. Cette tradition n'a aucun fondement et tire son origine d'une ancienne sculpture de la cathédrale. A gauche et au-dessus de l'arcade du porche de la façade occidentale, l'on voit une sculpture représentant un jeune homme appuyant sa jambe gauche sur la droite : il semble blessé et se reposer. Le costume de ce jeune homme est celui du XVI^e^ siècle. Il suffit de rappeler toutefois, pour détruire la vraisemblance de la tradition, que maître Buchsbaum est mort au moins un demi-siècle avant qu'Antoine Pilgram ne fût employé comme architecte à Saint-Étienne de Vienne.

Il existe dans la chapelle de Sainte-Catherine de la cathédrale de Saint-Étienne, des fonts baptismaux de la fin du XV^e^ siècle. Ils sont à douze pans, et leur diamètre est de 1^m^,58. Chaque face est ornée de la figure d'un apôtre, ayant son attribut consacré, et exécuté avec hardiesse, élégance et habileté. La cuve est un marbre rougeâtre et veiné. Le pied est en pierre et orné des statues des quatre évangélistes, moins bien exécutées que celles des apôtres. Autour de la cuve on lit les quinzième et seizième versets du dernier chapitre de l'évangile saint Marc : *Ite in orbem universum et predicate evangelium omni creature ; qui crediderit et baptizatus fuerit, salvus erit ; qui vero non crediderit, condemnabitur. Marci ult. cap.* — *Completum est lapidis opus an Dni.* MCCCCLXXXI.

Il existe, dans notre cathédrale des stalles fort remarquables; de chaque côté du chœur, on en compte vingt basses et vingt-trois hautes, en tout quatre-vingt-six. Les stalles hautes ont 3^m^,66 d'élévation, et 0^m^,75 de largeur. Elles sont séparées les unes des autres par une colonnette élégamment sculptée et décorée, dont le chapiteau forme en même temps console, qui supporte des statuettes de 50 centimètres de hauteur, représentant des rois et des saints, et recouvertes d'un gracieux baldaquin. Les dossiers présentent trois compartiments perpendiculaires. Le premier, couronné d'un plein cintre formé de fines baguettes, et pénétrées par des carrés, ne contient d'ornementation qu'à son sommet. Le second compartiment se compose d'un bas-relief représentant la passion de Notre-Seigneur, et le troisième enfin de pénétrations architectoniques, variant à l'infini. Les stalles se terminent par une corniche horizontale, et non par des frontons et des clochetons, comme nos belles stalles d'Amiens. Quant à leur goût et à leur exécution, elles sont aussi infiniment inférieures à ces dernières.

Les stalles basses sont moins richement ornées; leur dossier forme en même temps le prie-Dieu des stalles hautes. On aperçoit sur leurs faces latérales des bas-reliefs remarquables dont les sujets sont tirés de l'histoire sainte : au-dessus de ces sculptures, on voit des animaux très-curieux et extraordinaires. L'appui, en avant des stalles basses, et dont l'épaisseur est ornée de statuettes représentant des moines, est enrichi de nombreux feuillages, au centre desquels on a placé les armes de la maison d'Autriche et celles de la ville de Vienne. On voit sur le dossier de la première stalle haute de gauche, en allant de la nef au chœur, les armoiries de la Lombardie. L'on aperçoit sur un livre tenu par un des moines représentés dans l'épaisseur de l'appui, un monogramme formé des lettres I et S. George Syrlin, sculpteur et artiste très-habile, exécuta les stalles de la cathédrale d'Ulm en 1469. George Syrlin le cadet était également un artiste distingué. L'étonnante ressemblance entre les stalles de Saint-Étienne et ces dernières, peut faire présumer que ces deux ouvrages eurent pour auteur le même sculpteur.

A l'extrémité du bas côté méridional du chœur est placé le beau tombeau de l'empereur Frédéric III, que nous n'entreprendrons pas de décrire, parce qu'il nous faudrait pour cela un volume entier. Ce monument a

été exécuté en marbre de Salzbourg, veiné blanc et rouge : il est placé sur un piédestal de 63 centimètres de hauteur, et entouré sur ses quatre faces d'une clôture de 6^{m},05 de longueur, sur 3^{m},52 de largeur et 1^{m},13 de hauteur. Le sarcophage a 3^{m},86 de longueur, 2^{m},00 de largeur sur 1^{m},50 de hauteur. Commencé dès le vivant de l'empereur par le sculpteur Nicolas Lerch de Strasbourg, ce tombeau ne fut achevé qu'en 1513. Lerch avait été appelé à Vienne par l'empereur dès 1467, et il mourut en 1493.

— BIBLIOGRAPHIE. —

1° *Beschreibung der Metropolitankirche zu S. Stephan zu Wien von Joseph Ogesser.* 1779, 1 vol. in-8°.

2° *Denkmahle der Baukunst und Bildnercy des Mittelaters in dem Oesterreichischen Kaiserthume. Gezeichnet von J. Fischer, beschrieben von Liehnowsky.* Vienne, 1817, grand in-fol.

3° *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden von J. D. Fiorillo.* Hannover, 1815 à 1820. 4 vol. in-8°.

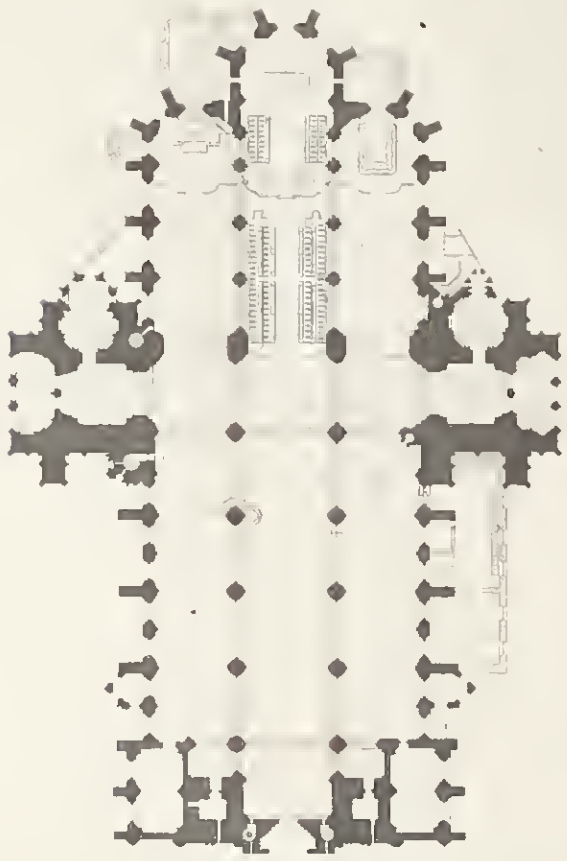
4° *Die Metropolitankirche zu S. Stephan in Wien. Beschrieben von Franz Ziska.* Vienne, 1823, in-8°, 120 pages et deux planches.

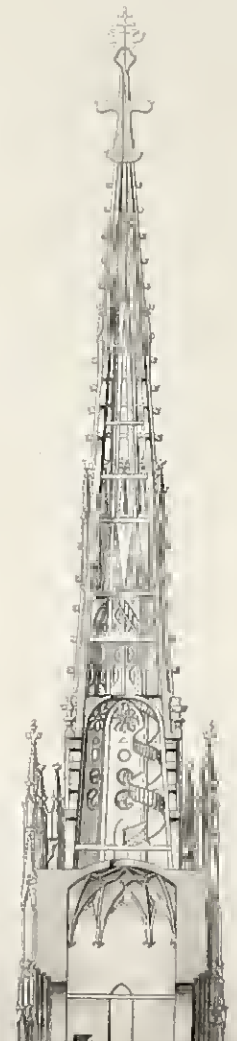
5° *Wien, seine Geschichte und seine Denkwürdigkeiten. Von Jos. Freih. von Hormayr.* Vienne, 1823 à 1824. 9 vol. in-8° avec planc.

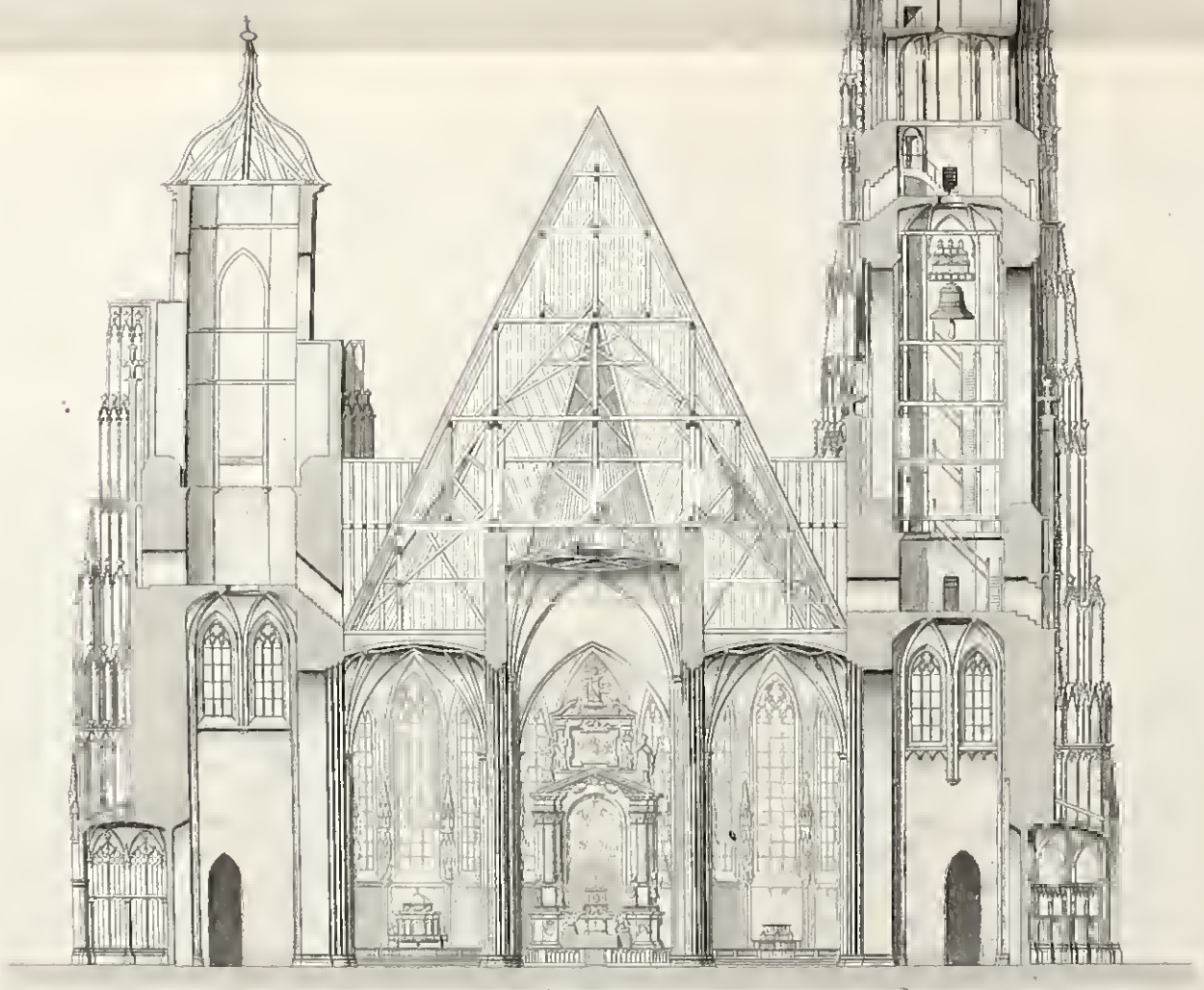
6° *Der S. Stephans Dom in Wien und seine alten Kunstdenkmale von Franz Tschischka.* Vienne, 1832. 1 vol. petit in-fol., 21 pages de texte et 44 planches.

7° *Original Ansichten der historisch merkwürdigsten Städte in Deutschland nach der natur aufgenommen mit einem artistisch topographischen Text von G. Lange.* Darmstadt, 1840, in-4°.

8° *Handbuch der Kunstgeschichte von D. Franz Kugler.* Stuttgart 1842. 1 vol. in-8°.







Echelle pour le Plan

Echelle pour la Coupe

J. Jourdan del.

Bury et Huguet sculp.

ÉGLISE DE SAINT ÉTIENNE, À VIENNE.

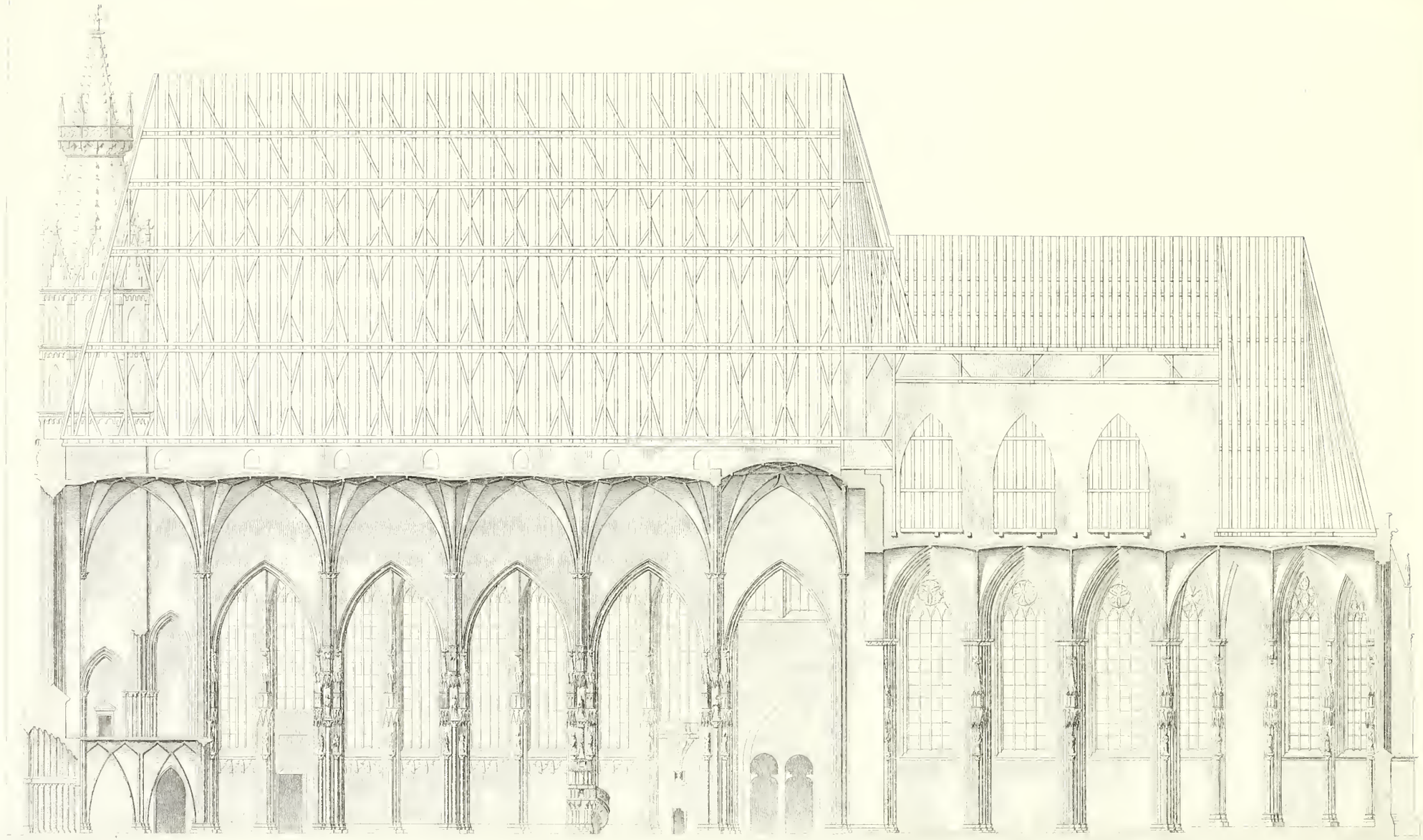
Plan et Coupe Transversale

Kirche des H. Stephan in Wien
Grundriss und Querdurchschnitt

CHURCH OF ST. STEPHEN, AT VIENNA.
Plan and Transversal section

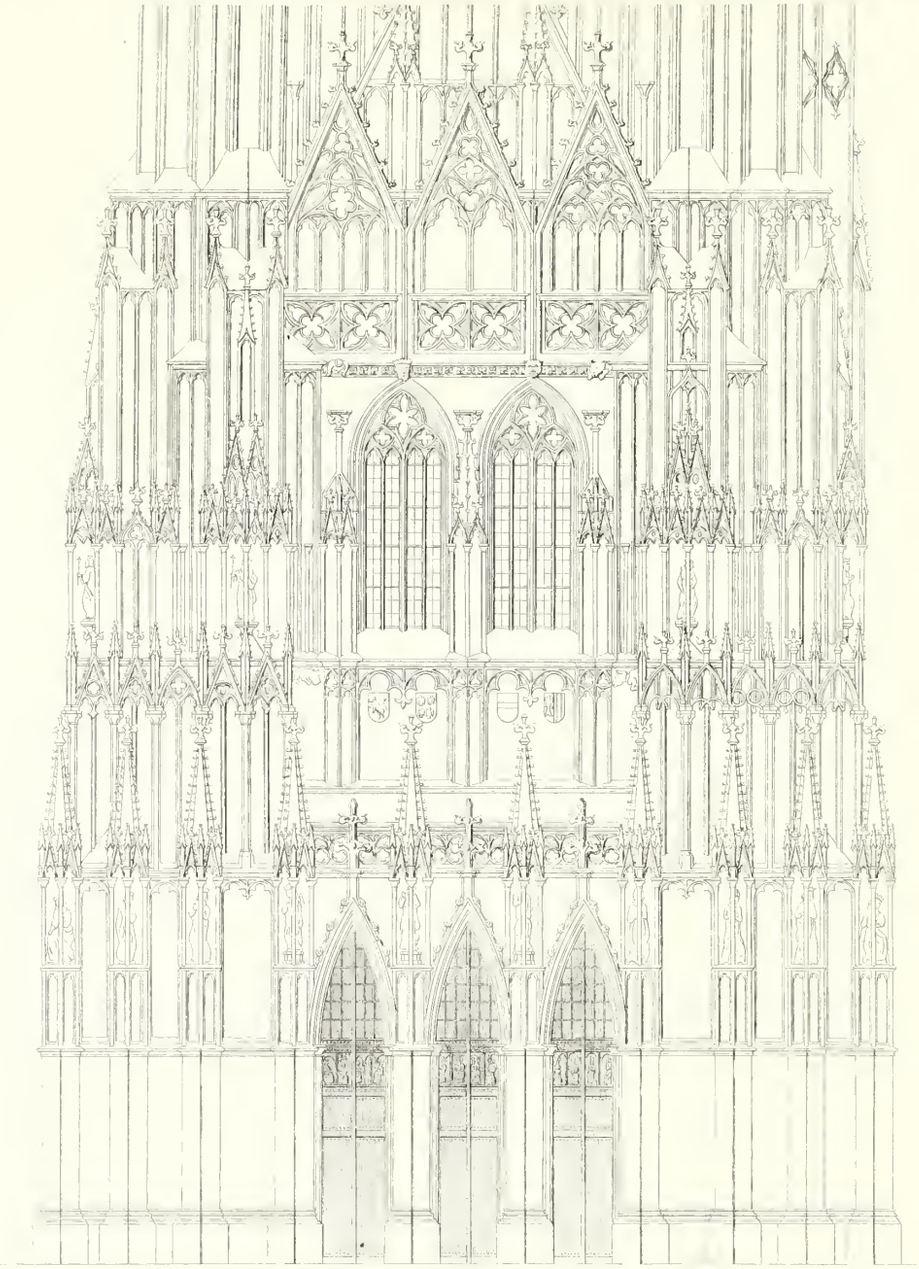
Iglesia de San Estevan en Viena. *(Plano y corte Trasversal.)*

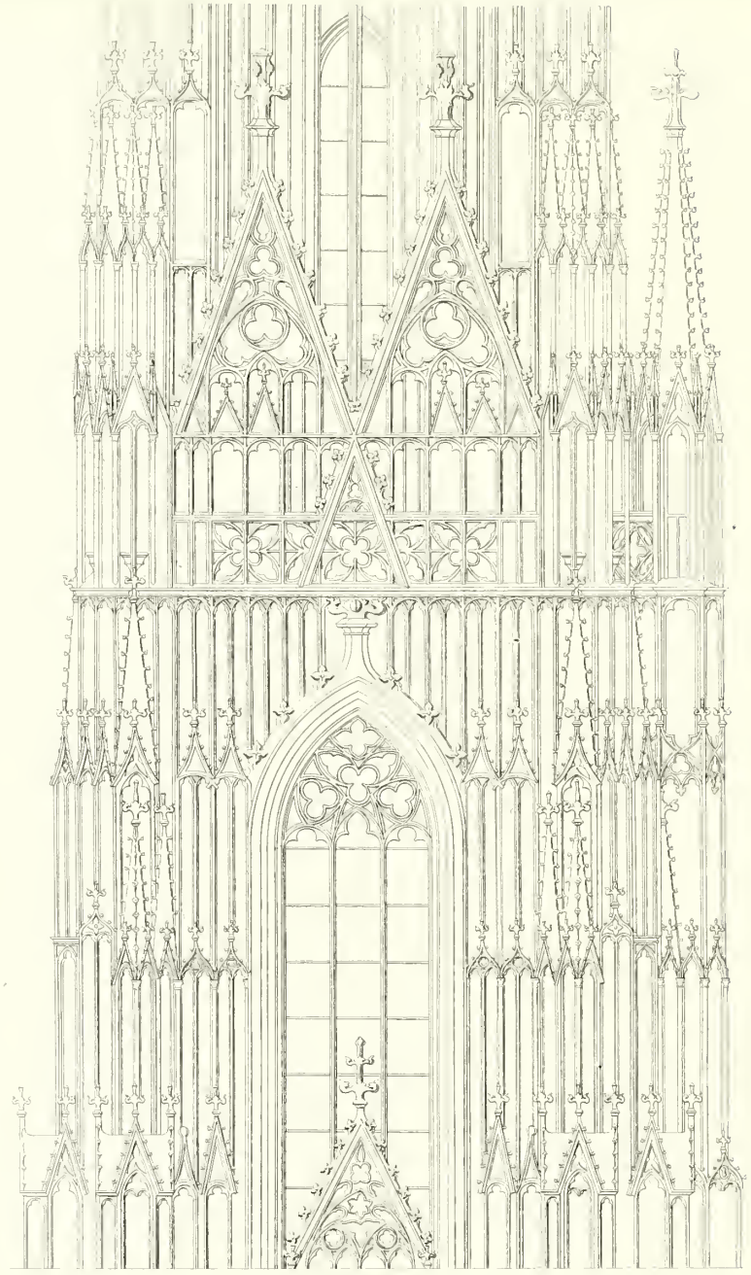
Chiesa di S.t Stefano in Vienna
Pianta e Spaccato Trasversale



ÉGLISE DE S^T ÉTIENNE, A VIENNE.

Iglesia de San Estevan en Viena *Sección Longitudinal.*





Burty et Lourdan del

Bury Sc.

ÉGLISE DE St ETIENNE À VIENNE.

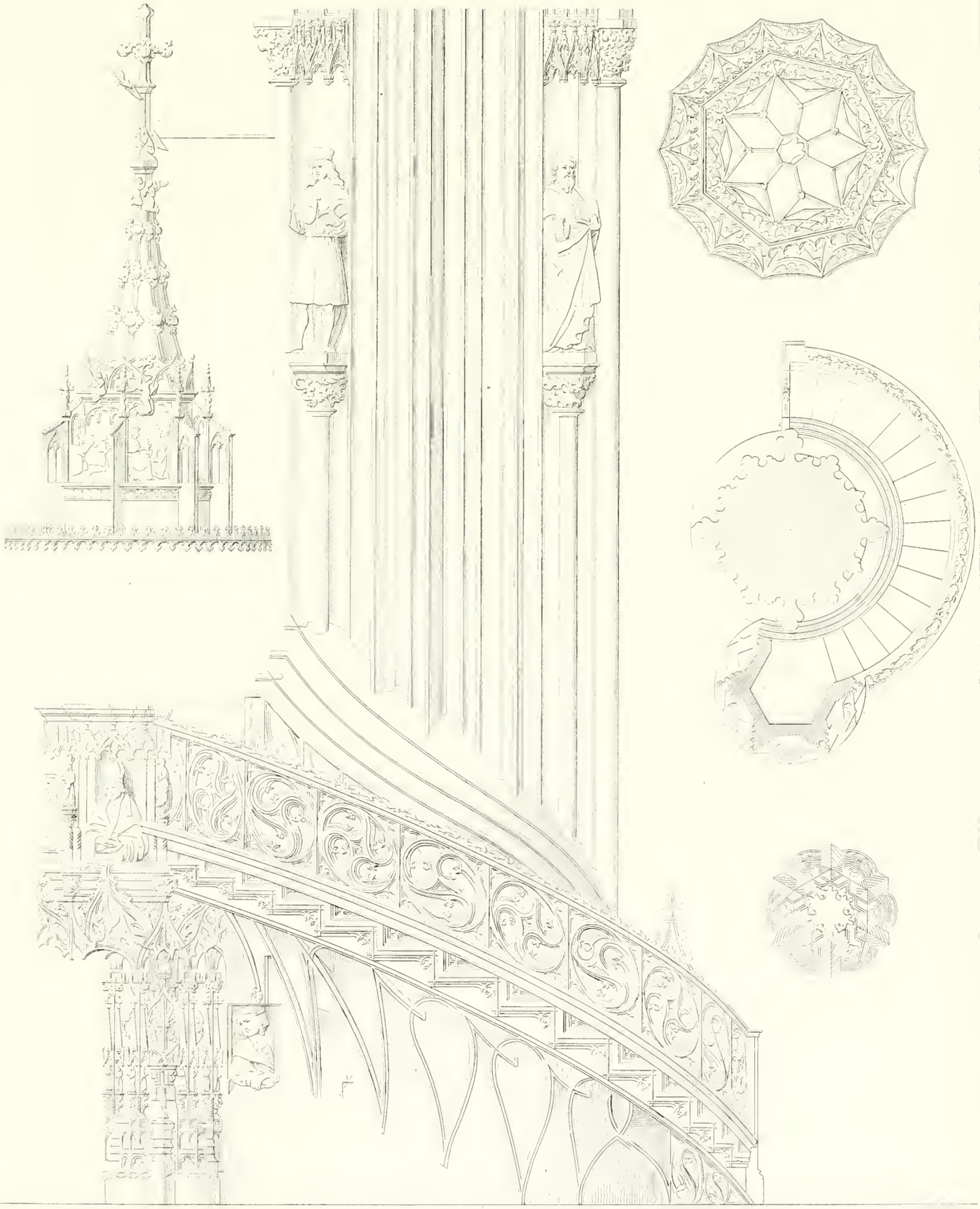
Details Pl. 2e

St. Stephans kirche zu Wien
Details Tafel 2

CHURCH OF St STEPHAN AT VIENNA.
Details Pl 2

Chiesa di S. Stefano in Vienna
Particolarità. Pl 2

Iglesia de San Estévan en Viena. *(Detalles lám 2).*



Bury [illegible] del

[illegible]

ÉGLISE DE St ETIENNE À VIENNE.

Chaire

St Stephan's kirche zu Wien — CHURCH OF St STEPHAN AT VIENNA. — *Iglesia de S. Estevan Viena*

Kanzel — Pulpit. — Pulpito.

Ancens et Modernes. — **Iglesia de San Estevan en Viena.** *(Pulpito).* — *Par Jules Gailhabaud*

ÉGLISE DE SAINT-LAURENT, A NURENBERG.

Le XIII^e^ siècle est sans contredit la plus belle époque de l'architecture du moyen âge. Les monuments des règnes de Frédéric II, de Rodolphe I^er^ d'Allemagne, de Louis VIII et de saint Louis de France n'ont plus, à la vérité, cette mâle puissance, ce caractère éminemment sacerdotal et hiératique des XI^e^ et XII^e^ siècles; mais aussi ils sont plus originaux, plus complets, et surtout plus élégants d'ensemble, plus riches et plus harmonieux de détails. La transition du plein cintre à l'ogive, qui commence au milieu du XII^e^ siècle et qui arrive jusqu'aux premières années du XIII^e^, semble en quelque sorte former l'enfance de ce style du règne de Louis IX, et que nous appellerons architecture nationale de France; car elle s'est entièrement dépouillée des traditions antiques, elle a créé de nouvelles formes et de nouveaux types inconnus auparavant, et qui sont nés au sein de notre civilisation nationale. Ce style du XIII^e^ siècle, si simple en apparence au premier abord, a su revêtir des formes infinies, dont l'ogive est la source, et que trois siècles d'existence n'ont pu tarir ni épuiser. Malgré cette similitude des monuments du XIII^e^ siècle entre eux, lorsque l'architecte les étudie avec soin, lorsqu'il analyse leurs ensembles et leurs détails, il reconnaît immédiatement qu'ils offrent la plus grande diversité, semblables en cela aux arbres qui portent le même genre de fruits et de feuilles, mais dans le nombre desquels on ne peut en trouver deux semblables. Les plans des édifices religieux de cette grande époque forment presque tous la croix; les portails sont ornés de sculptures et de statues, flanqués d'une ou de plusieurs tours; les côtés latéraux ont des contre-forts et des arcs-boutants; toutefois les parties principales, comme les accessoires, présentent une variété infinie qui fait un des charmes de cette puissante et savante architecture. Mais il n'est pas donné à tout le monde de comprendre complétement le style à ogive; il n'est pas donné à tout le monde d'en pénétrer la science profonde, d'en saisir les innombrables mérites, d'en apercevoir le sens poétique. Sa beauté et son expression peuvent et doivent frapper la foule, le plus grand nombre des mortels; mais il faut avoir étudié longtemps plusieurs monuments du XIII^e^ siècle, il faut en avoir relevé toutes les parties, cubes, surfaces, étendue, moulures, ornements, etc., pour concevoir ce qu'ils renferment de savoir, de goût et de grandeur. A chaque monument l'esprit est obligé d'entreprendre un nouveau travail et de nouvelles études; et lorsque l'architecte a six, douze ou vingt monuments en portefeuille avec tous leurs accessoires et leurs détails, il est encore loin, bien loin, d'avoir seulement les éléments de ce grand style, qui se développent à l'infini, comme nous l'avons dit, et qui se font jour à travers mille et mille apparences nouvelles et encore inconnues. Dans ce style, il n'y a pas, comme dans les ordres grecs, que la colonne, l'entablement et le fronton; il contient le développement de toutes les figures de la géométrie appliquées aux surfaces, aux cubes et à l'ornementation. Il ne contient aucun caprice; tout y est positif, formé d'après des lois sévères et absolues, qu'on s'est bien gardé d'oublier ou d'enfreindre. Voilà pourquoi l'architecture du XIII^e^ siècle est si correcte, si majestueuse; voilà pourquoi aussi elle est si régulière et cependant si variée. Car cette régularité qui n'ennuie pas, et cette variété qui charme à un si haut point, découlent d'un principe, et d'un grand principe d'ordre, qui règne dans la nature entière et dans l'intelligence saine de l'homme; et une organisation complète peut saisir aussi complétement le sens et l'expression des monuments dont nous parlons. Aux esprits incomplets et médiocres appartient de ne pas être pénétrés des sublimes qualités de monuments comme Notre-Dame de Reims et Saint-Pierre de Beauvais.

Nous avons cru nécessaire de faire précéder ces courtes observations, à la description et à l'histoire du monument dont nous allons nous occuper. Elles aideront nos lecteurs à s'initier aux beautés architecturales que nous allons leur exposer, et concourront à détruire la fausseté de quelques dates assignées à certaines parties de l'édifice si remarquable dont l'histoire et la description vont suivre.

Parmi les villes d'Europe, il en est surtout deux qui conservent à un haut degré l'aspect qu'elles avaient il y a quatre à cinq siècles. Ces deux villes sont Lubeck, à peu de distance des bords de la mer Baltique, et Nurenberg en Bavière, une des villes les plus curieuses du midi de l'Allemagne pour l'architecte et l'antiquaire. Parmi les nombreux et curieux monuments de cette antique et célèbre ville impériale, se distingue surtout la belle église paroissiale de Saint-Laurent (*), commencée en 1274 par Rodolphe, comte de Nassau. Elle forme un rectangle allongé, terminé à l'orient par un chœur polygonal à sept faces, formées par la moitié du polygone régulier de quatorze côtés. La forme en croix latine de cet édifice n'est point visible à l'intérieur par l'ordonnance de son plan. A l'extérieur, elle est faiblement accusée par la partie supérieure de la nef et la saillie des transsepts qui est peu considérable. L'extrémité septentrionale du transsept, nommée *porte* et *porche de la Fiancée*, date de 1520. L'extrémité méridionale, formée par la sacristie, est de la même

(*) Saint Laurent était archidiacre du pape Sixte II, 250 après J. C.

époque, car leur architecture est identique. Cette église a cela de remarquable que tous ses contre-forts sont placés à l'intérieur au lieu d'être à l'extérieur, comme dans presque toutes les autres églises, et ils y sont fort habilement dissimulés. Saint-Laurent a cette particularité en commun avec les églises Sainte-Catherine de Oppenheim et Sainte-Catherine de Brandebourg. Par cette disposition exceptionnelle au moyen âge, les chapelles sont pratiquées entre les contre-forts. Si la nef a une hauteur plus considérable que les bas côtés, le chœur s'élève aussi beaucoup plus haut que la nef. La longueur totale de Saint-Laurent est de 94^{m}69, sur laquelle le chœur a 45^{m}52; sa largeur est de 31^{m}86. La largeur de la nef est de 12^{m}74; celle des collatéraux est de 6^{m}37.

Le chœur n'est pas de la même époque que le reste du monument. Il a été commencé en 1439, et achevé en 1477, d'après les dessins de Conrad Roritzer de Ratisbonne : il a donc été bâti en trente-huit ans. Le sanctuaire se termine intérieurement par trois côtés, formés de la moitié d'un hexagone. La nef a sept piliers de chaque côté, qui la séparent des collatéraux.

Nous arrivons maintenant à la partie la plus remarquable de l'église de Saint-Laurent, à son beau portail occidental, dont le centre est représenté par notre planche. Il a 34^{m} de largeur. La partie centrale a 13^{m}70 de longueur sur 46^{m}50 de hauteur jusqu'au sommet de la pyramide du clocheton central. La tour du nord a été construite en 1283, et celle du midi en 1400, et terminée en 1403. La partie que représente notre planche date, dit-on, de l'année 1280, et n'a été achevée, selon quelques auteurs, qu'en 1332. D'autres prétendent que ce beau portail fut fondé en 1274, et terminé en 1280. La maçonnerie avec les épannelages a pu être montée dans l'espace de six années; mais il a certes fallu plus de temps pour terminer entièrement la grande quantité de détails dont se compose ce beau portail. Il n'y aurait donc rien d'étonnant, prétendent quelques auteurs allemands, que l'ornementation et la statuaire fussent de la fin du XIII^{e} siècle ou du commencement du XIV^{e}. Nous allons plus loin encore, et nous pensons que la belle rose et le pignon triangulaire qui la surmonte sont incontestablement du XIV^{e} siècle, bien que la grande porte du dessous soit du XIII^{e}. Il suffit de jeter un coup d'œil sur notre planche pour apercevoir la différence de style qui existe entre la porte du rez-de-chaussée et la rose et le fronton. La rose et le fronton portent tous les caractères de l'architecture du règne de Louis IV (1314 à 1347), et même de Charles IV (de 1347 à 1378) qui favorisa puissamment les arts en Allemagne. La porte est d'une grande tranquillité de composition, tandis que l'ensemble de la rose et du pignon offre une richesse de combinaison qui contraste avec la partie qu'ils couronnent. Comparez la rose de Saint-Laurent avec celles des portails de Strasbourg, de Paris et de Reims, et vous comprendrez qu'elle n'est pas du même siècle. Dans la première, on remarque une expression mathématique, une recherche de combinaison de figures carrées avec des cercles, qui caractérise surtout l'architecture du XIV^{e} siècle, créée par ces hommes savants et grands mathématiciens, ces membres distingués des loges maçonniques de la plus belle époque de cette grande association. Étudiez le style des dômes de Prague et d'Erfurt, qui datent du règne de Charles IV, et vous y trouverez une analogie frappante de détails avec la partie qui nous occupe. Or, le premier de ces édifices fut commencé en 1343 et achevé en 1385; le second, fondé en 1349 et terminé en 1353. Comparez le fronton de Saint-Laurent au portail de l'église Notre-Dame de Nurenberg, qui est du milieu du XIV^{e} siècle, et vous trouverez plus d'une analogie entre les deux monuments. Quant au fronton, toutes les petites arcades géminées et à ogive, au lieu d'être couronnées par un tympan aigu et isocèle formant larmier, n'ont point ce tympan. L'ogive de couronnement a un simple chanfrein suivant la courbe de l'ogive, et orné de feuilles ou touffes. Or, ce détail ne se trouve jamais au XIII^{e} siècle, pas plus en Allemagne qu'en France; il appartient au XIV^{e}, et à sa fin même. Enfin ces sept clochetons si fluets et si maigres, qui subdivisent perpendiculairement en huit parties le fronton, étaient plutôt d'usage au XIV^{e} qu'au XIII^{e}, et le pignon est en général trop riche, trop détaillé, trop ciselé, pour avoir la date que l'on donne à la porte d'entrée. Il se soude de plus trop mal au-dessous, à la partie qui contient la rose, pour que ces deux portions soient sorties de l'imagination du même artiste. Nous pensons donc, par les raisons que nous venons d'exposer, que ce portail n'a pas été conçu d'un jet, et qu'il date de trois époques différentes. Il y a plus de rapport entre l'architecture du fronton de Saint-Laurent avec celle du chœur, qu'avec celle de la nef et de la porte occidentale. Au chœur, qui est du commencement du XV^{e} siècle, les fenêtres ne sont point couronnées du larmier isocèle et aigu qui manque également aux petites arcades géminées du tympan. Cette circonstance rapproche sa date de celle de la partie orientale de l'église, et prouve que Saint-Laurent a été bâti à de grands intervalles. Il ne serait donc pas étonnant que son portail soit resté pendant un siècle sans voir son couronnement commencé.

Maintenant que nous avons terminé nos remarques sur le caractère et la date de ce portail, un des plus remarquables de l'Allemagne, nous allons chercher à faire connaître les sujets de sculpture qu'il renferme. Les

figures et les beaux bas-reliefs qui décorent cette partie sont contenus dans la grande porte d'entrée, qui a 8m50 de largeur sur 14m00 de hauteur. Sa profondeur n'est point considérable, comme celle des portes de nos églises de la même époque, car elle est à peine de 2m00. La baie d'entrée, de 4m90 de hauteur et de 4m60 de largeur, divisée en deux par un pied-droit, supporte un champ sur lequel sont placés des sujets tirés de l'Évangile. Au-dessus de chaque vantail existe une ogive; dans celle de gauche, l'on voit la naissance de Notre Seigneur. La Vierge est couchée sur un grand lit à amples draperies, le dos tourné au monument, tenant l'enfant nouveau-né dans son bras droit. Saint Joseph se tient debout auprès du lit; l'on voit non loin de lui un des bergers auxquels fut annoncée la naissance de Jésus-Christ. Au-dessus du lit de la Vierge il existe une mangeoire dans laquelle mangent un âne et un bœuf. Au-dessus, dans l'angle curviligne de l'ogive, est un ange qui annonce que le Seigneur est venu au monde. Au-dessous, dans un compartiment inférieur, est représentée l'adoration des trois rois mages de l'Orient, Gaspard, Balthasar et Melchior, venus de leur pays en Palestine pour adorer Jésus-Christ et lui offrir des présents, qu'ils tiennent à la main. L'un est agenouillé devant la Vierge couronnée qui tient l'enfant Jésus sur ses genoux, et au-dessus duquel l'on voit l'étoile qui indiquait le lieu de la naissance du nouveau maître du monde. Dans l'angle à gauche, l'on voit un arbre derrière lequel sont les chameaux qui ont amené les trois rois, et dont on n'aperçoit que le cou et la tête. Entre eux et les princes étrangers est un jeune serviteur, conducteur de la caravane. Au-dessus du vantail de droite, l'artiste a figuré la présentation au temple et la fuite en Égypte. Cette composition fait pendant à l'adoration des mages. Au-dessus de ces deux sujets, l'on voit le massacre des innocents. Ici Hérode, la couronne en tête, assiste à cette scène dramatique. Au centre est un soldat tuant un enfant; à droite sont des femmes les bras levés en l'air, et qui se désespèrent. Au-dessus des ogives, dans les angles, sont placés les quatre grands prophètes, qui sont très-habilement ajustés pour l'emplacement qu'ils occupent. Là finit le cycle de l'enfance de Jésus-Christ. Nous arrivons maintenant à un grand bas-relief de toute la largeur de la porte, et qui contient la passion de Notre-Seigneur. Le premier sujet à gauche le représente devant Pilate; le second, la flagellation; le troisième, l'*Ecce Homo;* le quatrième, le portement de croix; au centre et s'élevant considérablement, Jésus-Christ sur la croix, attaché par trois clous; le sixième sujet, la descente de croix; le septième, sa sépulture, et le huitième, sa résurrection. Ces huit sujets forment, avec les quatre du bas, le nombre si significatif de douze. Dans la partie supérieure du tympan, l'on voit le Christ assis dans sa gloire, ayant sous les pieds le soleil et la lune à visage humain. A droite est sa mère; à gauche, son disciple favori, saint Jean l'Évangéliste. Au-dessus sont placés deux anges, dont l'un tient les instruments de la Passion, l'autre un saint suaire, *vero icon*, et aux côtés de ces trois figures l'artiste a placé des anges qui entonnent les louanges et la gloire de Dieu. Ce sujet rappelle celui représenté à la même place dans le fronton de la porte de l'église de Notre-Dame de Fribourg en Brisgau, et en général les bas-reliefs de la porte de Saint-Laurent de Nurenberg ont une grande analogie de composition avec ceux de l'église que nous venons de citer. A droite, au-dessous de ce groupe, sont les bons, rois, reines, princes, princesses, prêtres, laïques, hommes d'armes et bourgeois. Une énorme clef, placée debout dans l'angle à droite, indique l'entrée du Paradis. A la gauche du Christ l'on voit les méchants de toutes les qualités et de toutes les classes, pris dans une même chaîne et tirés par le diable (et un diable bien hideux du XIIIe siècle) en enfer, représenté par la gueule d'un épouvantable animal, à dents longues et aiguës et vomissant des flammes. En dessous, de chaque côté du crucifiement, est la représentation si naïve de la résurrection, indiquée par des figures nues et vêtues qui sortent de leurs tombeaux en en soulevant les dessus ou couvercles.

Voilà les épisodes de la vie de Notre-Seigneur et de la nôtre après notre mort, que l'artiste a représentés d'une manière aussi simple qu'ingénieuse. Ces épisodes, si naïvement exposés, pouvaient instruire la foule qui ne savait pas lire. C'est sur l'entrée du monument dans lequel ils allaient pénétrer, qu'on racontait en pierre aux fidèles la vie de celui dont on allait écouter les préceptes, et célébrer saintement la mémoire par le sacrifice de la messe.

Contre le pied-droit qui sépare la porte en deux, l'on voit une statue de la Vierge tenant l'enfant Jésus : cette figure est de grandeur naturelle. Les deux voussures de la porte contiennent, depuis la naissance de l'ogive jusqu'au sommet, trente sujets et figures. Les groupes du bas des voussures complètent la vie du Seigneur. La première voussure extérieure à gauche nous montre Jésus-Christ dans le jardin des Oliviers; l'Ascension correspond à ce sujet, dans la première voussure extérieure de droite. Au même niveau du Christ au mont des Oliviers, et dans la seconde voussure, l'artiste a représenté la trahison de Judas; en face, dans la seconde voussure à droite auprès de l'Ascension, le groupe manque : il représentait la Pentecôte. Les figures du reste de la voussure extérieure représentent les prophètes; celles de la voussure intérieure, les apôtres. Les pro-

portions de toutes ces figures sont généralement courtes, les nus sont incorrects, et leur exécution n'est pas très-soignée. Au bas des voussures, l'on a représenté Ève à gauche et Adam à droite. Dans la voussure intérieure, à côté de nos premiers parents, qui ont été placés là comme auteurs du péché qui a nécessité la venue du Messie, l'artiste a mis deux autres statues barbues, probablement des prophètes, ainsi que les quatre autres placées au même niveau, à gauche et à droite de la porte.

Au-dessus de cette grande et riche porte d'entrée est placée la belle rose dont nous avons parlé. Son point de centre est à 21^{m}00 au-dessus du sol; elle a 5^{m}30 de diamètre. Elle est composée de huit compartiments, qui forment deux croix superposées; entre les branches des croix, il y a un lobe contenant une quartefeuille. Cette disposition est fort bizarre; mais elle n'est point aussi élégante que celle de la grande rose occidentale du portail de Strasbourg, qui rayonne d'une manière si extraordinaire. Elle n'est point belle non plus comme les roses de nos monuments français de la même époque; et cependant c'est la seule et unique du genre, et la plus remarquable de l'Allemagne. L'encadrement mathématique de cette rose est fort beau et d'une richesse extrême; mais il nous semble un peu trop large pour le diamètre de la fenêtre circulaire qu'il entoure, car il a 2^{m}22 de largeur, ce qui fait pour le diamètre de cette rose et de sa bordure 9^{m}74. Dans les deux angles supérieurs formés par la circonférence extérieure de la bordure de la rose, les contre-forts et la corniche, entre la rose et le fronton du haut, on a placé à droite le soleil, et à gauche la lune. C'est une particularité assez rare dans les monuments d'architecture de cette époque.

Le chef du clocheton central du fronton, surmonté d'une pyramide, contient la petite cloche en argent donnée à l'église Saint-Laurent par Conrad Imhof, qui mourut en 1519.

La partie du portail Saint-Laurent dont nous venons de faire la description, n'est que cette portion centrale placée sur l'axe de la nef, et qui a la même largeur qu'elle. De chaque côté de la partie indiquée par notre planche, et sur l'axe des collatéraux, s'élèvent deux tours carrées du haut en bas, et divisées en six étages par cinq cordons horizontaux. Quatre contre-forts saillants seuls viennent rompre la monotonie de cette grande surface, qui n'offre ni avant-corps ni retraites. En dessous des quatre cordons supérieurs des tours, règne une rangée de petites arcades à ogive, qui viennent butter aux extrémités contre un champ de peu de saillie, formant pour ainsi dire pilastre. De petites fenêtres sont pratiquées au centre de chaque étage des tours. Le sixième étage supérieur seulement offre une grande baie ornée de cinq meneaux perpendiculaires. Le sommet des tours se termine par une balustrade, au-dessus de laquelle s'élève une tourelle octogone et centrale, dont les faces se terminent en pignon aigu, et au-dessus de ces pignons s'élance une flèche légère et à huit pans. La flèche du nord a été couverte, en 1498, en tôle dorée; on employa à cet effet pour 900 florins d'or. En 1680, la tour du sud fut couverte de lames d'étain. Lorsque le soleil donne sur ces deux aiguilles si brillantes, elles produisent de près comme de loin un magnifique effet. La tour du nord surtout est alors resplendissante, et prouve combien la dorure a été faite avec soin.

Les deux tours de Saint-Laurent de Nurenberg rappellent, par leur aspect général, l'architecture de celles des bords du Rhin, telles que celles de Boppard, de Bonn, d'Andernach, de Coblentz, etc., etc.; seulement on n'y voit plus de plein cintre. Mais les tours de Saint-Laurent sont nues comme celles de l'architecture romane.

— BIBLIOGRAPHIE. —

1° *Nürnbergs Merkwürdigkeiten und Kunstschätze. Zweites Heft. Die Kirche des heiligen Laurentius, beschrieben von Johann Wolfgang Hilpert.* Nürnberg, 1831, in 4°. 48 pag., et 4 pl. au trait.

2° *Nürnberg. Eine gedrangte Zusammenstellung seiner Merkwürdigkeiten für Fremde und Einheimische; von J. Ch. J. Wilder.* Nürnberg, 1832, in-8°.

3° *Der Sammler für Kunst und Alterthum in Nürnberg.*

4° *Neues Nürnberger Taschenbuch vom Jahre* 1819, in-8°.

5° *Neues Nürnberger Taschenbuch vom Jahre* 1822, in-8°.

6° *Geschichte der Baukunst vom frühesten Alterthume bis in die neueren Zeiten; von Dr C. L. Stieglitz. In drei Abtheilungen.* Nürnberg, 1837, 1 volume in-8°, 2e édition.

7° *Kunstwerke und Künstler in Deutschland; von Dr. G. F. Waagen. Erster Theil. Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken.* Leipzig, 1843, in-8°.

8° *Chronologie der Deutsch-mittelalterlichen Baukunst in geometrischen Zeichnungen mit kurzer Erläuterung; von G. G. Kallenbach. Zweite Abtheilung,* 24 *Blätter.* Munich, 1845.

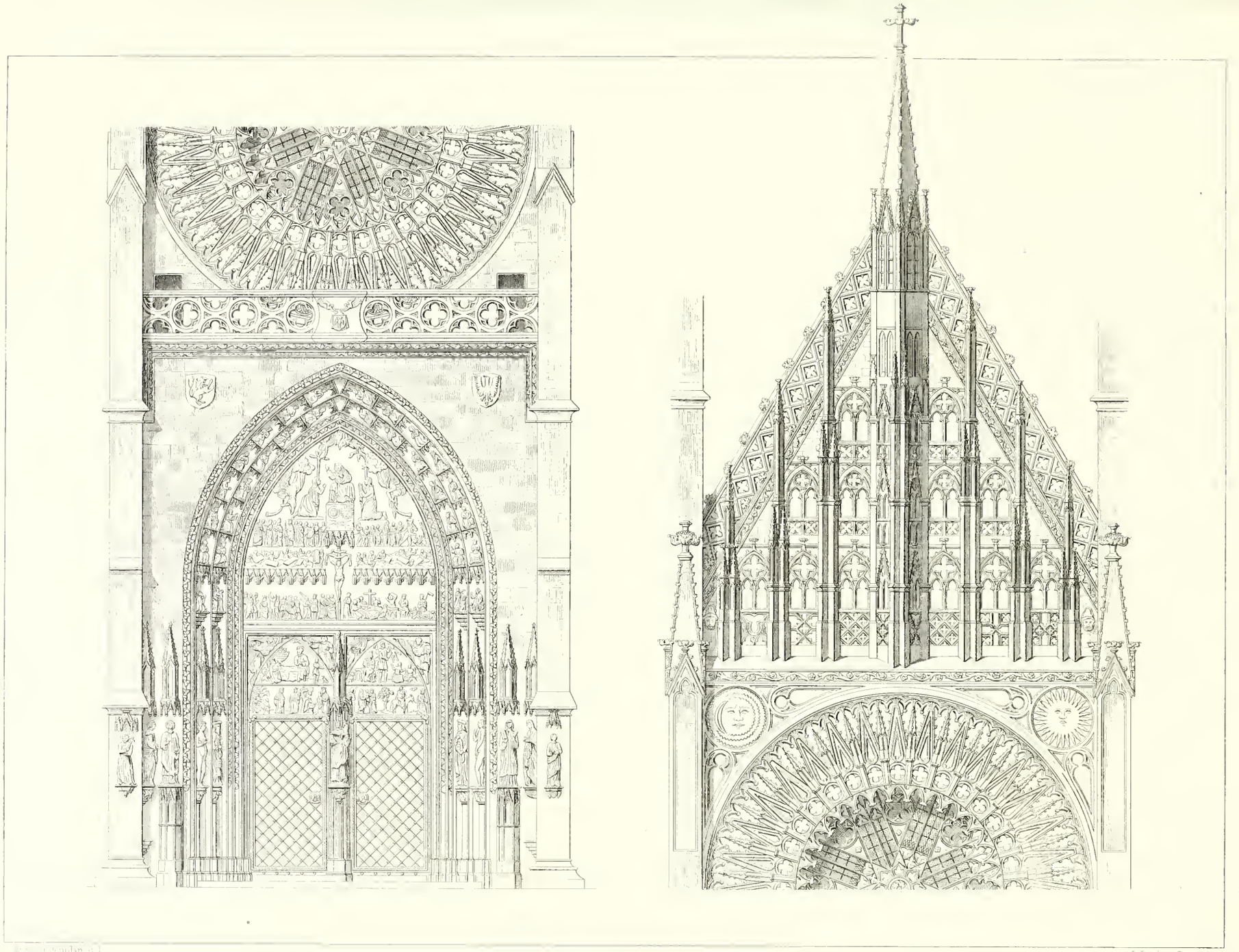
9° *A Handbook for Travellers in southern Germany; being a Guide to Bavaria, Austria, Tyrol, Salzburg, Styria, etc. The austrian and bavarian Alps, and the Danube from Ulm to the Black Sea, etc.* London. John Murray, 1843, 1 vol. in-8°.

10° *Briefe in die Heimath aus Deutschland, der Schweiz und Italien; von F. H. von der Hagen. In drei Bänden.* Breslau, 1818 1821, 3 vol. in-8°.

11° *Original-Ansichten der vornehmsten Städte in Deutschland, ihrer wichtigsten Dome, Kirchen und sonstigen Baudenkmäler, etc. etc.; von L. Lange, E. Rauch und G. Lange.* Darmstadt, 1832, in-4°, 1er volume.

12° *Nürnbergs Baudenkmale der Vorzeit oder Musterbuch der altdeutschen Baukunst für Architekten und Gewerbsschulen; von C. Heideloff.* Nürnberg, 1838, 1843, 2 cahiers in-4°, de 23 planches.

13° *Denkmale der Baukunst vom VIIten bis zum XIIIten Jahrhundert am Nieder-Rhein; herausgegeben von Sulpiz Boisserée.* München, 1833, 1 volume in-folio.



J. Bury et Lecocq &c

ÉGLISE DE ST LAURENT À NUREMBERG.

St Lorenzkirche zu Nürnberg
Deutschland

Chiesa di san Lorenzo a Norimberga
Germania.

Iglesia de San Lorenzo en Nuremberg *Alemania*

Par Jules Gailhabaud

CATHÉDRALE DE BALE.

Parmi les monuments qui ont survécu au terrible tremblement de terre qui, en 1356, fit écrouler une grande partie de la ville de Bâle, et aux nombreux incendies qui la désolèrent à diverses époques, le plus remarquable à tous égards est la cathédrale, le *Münster-Kirch*. Cet édifice, dédié à la sainte Vierge, fut fondé par l'empereur Henri II de Bavière, surnommé le Boiteux et le Saint, l'an 1010, et sa construction fut poussée avec tant d'activité, qu'on put en faire la dédicace le 11 octobre 1019. Il est construit d'une pierre rouge qui produit l'effet d'un enduit ou d'une couleur appliquée à dessein, ce qu'on pourrait supposer ici d'autant plus facilement, que la plupart des maisons de Bâle sont ainsi peintes à l'extérieur. Cette pierre, qui provient d'une carrière voisine du village de Riechen, à 4 kil. de Bâle, est peu dure, et les arêtes en sont partout émoussées; quoique cette détérioration de la pierre donne au monument une apparence de rudesse, la cathédrale de Bâle n'en conserve pas moins un grand caractère de dignité. Une observation fort importante, c'est que l'ogive règne dans tout son ensemble, nouvelle preuve de son introduction en Allemagne et en Suisse longtemps avant son apparition en France.

Le portail est à peu près régulier jusqu'à la base des tours. Au centre est la grande porte ogivale, décorée de riches archivoltes reposant sur deux colonnettes de chaque côté, et partagée en deux par un pilier auquel sont adossées deux colonnettes superposées. Cette grande porte est flanquée de deux arcades presque aussi hautes, mais extrêmement étroites, contenant des fenêtres. Les quatre contre-forts qui accompagnent ces arcades supportent quatre statues couronnées d'élégants baldaquins. A la base de la tour du Nord est une horloge célèbre par le rôle qu'elle a joué dans l'histoire de Bâle. Un pilier carré, posé au pied de cette tour, supporte une statue équestre de saint George terrassant le dragon. Sur un pilier semblable, à l'angle inférieur de la tour méridionale, est la figure également équestre de saint Martin. Les extrémités des basses nefs qui viennent s'appliquer en appentis à la nef principale, sont percées chacune d'une petite porte surmontée d'une fenêtre haute et étroite, décorée d'écussons. Les deux angles de la façade sont flanqués de contre-forts terminés par d'élégants clochetons. Au-dessus de la porte principale, règne un balcon à jour au-devant d'une grande fenêtre; puis, plus haut, à la naissance des tours, est une autre balustrade qui occupe toute la largeur de la façade, et sur laquelle commence également le pignon, qui est d'une grande richesse d'ornementation. A son sommet, sous un baldaquin, est une figure de la Vierge; et, plus bas, aux côtés de la fenêtre qui remplace la rose, sont les statues de l'empereur Henri II et de sa femme Cunégonde.

Les deux grandes tours qui se dressent à la façade sont la partie la plus remarquable du monument; elles ne sont pas entièrement semblables. En elles, plus qu'en aucune autre partie de l'édifice, on retrouve empreint le caractère du gothique allemand. La construction de leur partie supérieure est d'une époque plus récente que celle de l'église. La tour du Nord ne fut achevée qu'en 1500; celle-ci a 66 mètres, l'autre n'en a que 65. La flèche de la tour du Sud offre beaucoup d'analogie dans son ensemble avec la plus élégante des deux flèches de Chartres, tandis que celle du Nord m'a rappelé plutôt le clocher qui s'élève au centre de la croisée de la cathédrale d'Autun.

Les côtés de la cathédrale de Bâle sont assez simples à l'extérieur; ils sont percés de grandes fenêtres ogivales, et leurs contre-forts, dépourvus d'ornements, ne sont que rarement garnis d'une statue. A l'extrémité de la croisée septentrionale est une entrée appelée porte de Saint-Gall; les arcs en sont à plein cintre, et décorés de colonnes et des statues des quatre évangélistes. Au-dessus de cette porte est percée une grande fenêtre ronde connue sous le nom de la *roue de fortune*. Les meneaux de cette rose forment les rais représentés par de petites colonnes, et l'encadrement figure les jantes que s'efforcent de gravir ceux qui cherchent la fortune. Tous tendent à atteindre le faîte; mais un seul y est assis tranquillement, les mains posées sur ses genoux, dans l'attitude du repos; tandis que plus d'un des aspirants n'obtient pour prix de ses peines que la honte d'une chute. Le toit en losange qui recouvre toute la grande nef et la croisée est fort remarquable; on le retrouve à Bâle sur une construction d'un autre genre également curieuse, la porte Saint-Paul.

L'intérieur, divisé en trois nefs, est, comme tous les temples réformés, nu et sans ornements. On doit remarquer, cependant, la chaire, plusieurs chapiteaux chargés de figures fantastiques, et surtout les fonts baptismaux. Ceux-ci ne sont pas de la même époque que l'église; il serait facile de le reconnaître à leur style, quand même on ne lirait pas sur leur base la date de 1465. Les peintures dont Holbein avait décoré les orgues n'existent plus. Sous le chœur règne une crypte presque aussi large que la nef, et dont la voûte repose sur de massifs piliers.

Aucune église de Suisse ne renferme un aussi grand nombre de sépultures d'hommes illustres à différents

titres, mais surtout par leur érudition (*). Je ne parlerai pas ici de celles qui se trouvent dans le cloître, qui a sa place dans une autre partie de cet ouvrage ; je signalerai seulement celles qui existent dans l'église même. Sous le porche se présente d'abord le tombeau d'Anne de Hochbourg, reine des Romains et femme de Rodolphe de Habsbourg, Ier du nom, chef de la maison impériale d'Autriche ; elle est enterrée avec Charles de Habsbourg, l'un de ses fils. A côté sont : le tombeau de Jean Hausschein, dit Œcolampade, l'un des principaux apôtres de la réforme en Suisse, né en 1482, au village de Weinsperg, en Franconie, et mort en 1531 ; celui de Jacques Bernouilli, le fameux mathématicien bâlois, né en 1654, et mort en 1705, auteur de la théorie des infiniment petits ; enfin, ceux de Meyer, de Merian, de Gruyenus, etc.

A l'intérieur, on trouve les sépultures de George d'Andlau, recteur de l'académie de Bâle en 1460, de Catherine de Thierstein, du chevalier de Reichstadt, etc. Mais il en est une qui, plus qu'aucune autre, attire les regards : c'est celle d'Érasme, cet illustre Hollandais qui avait fait de Bâle sa seconde patrie, Un profil peint par Holbein exprime admirablement la profondeur et la finesse de son caractère. Près de là est un portrait de Luther par le même maître. Érasme mourut le 12 juillet 1536, à Bâle, où il était revenu de Fribourg l'année précédente, pour y faire imprimer son *Traité du prédicateur*. Sur son tombeau est gravée sa devise *Nemini cedo*, et son épitaphe composée par son ami Ammerbach.

Un escalier conduit de l'église dans la salle où, depuis 1431 jusqu'en 1444, s'est tenu le fameux concile de Bâle, dont le but était une réforme générale des abus, la réunion des Grecs schismatiques et la soumission des hérétiques de Bohême. Le concile n'obtint complétement que ce dernier résultat ; ses autres travaux furent en grande partie frappés de stérilité par des démêlés presque continuels avec la cour de Rome, et enfin, par une lutte ouverte contre le pape Eugène IV, lutte qui fut poussée jusqu'aux dernières extrémités, et qui fit perdre toute autorité au concile. La salle n'est plus remarquable que par les souvenirs qui s'y rattachent ; elle n'a d'autre ornement que les bancs sur lesquels s'assirent les prélats.

Devant le Münster-Kirch s'étend une fort belle place qu'on appelle le *Platz*, et qui aboutit à une terrasse très-élevée au-dessus du Rhin. Là, on jouit d'une vue superbe sur ce fleuve, sur les villes qu'il traverse, et sur la Souabe, vers laquelle il se retourne brusquement.

(*) Le nombre en est tel qu'on a fait un livre, rien qu'avec les épitaphes de ces anciens Bâlois ; il est intitulé : *Basilia sepulta, auctore J. Toniola*, Basil., in-4°, 1661.

BIBLIOGRAPHIE.

1° De Mayer, Voyage en Suisse en 1784, ou Tableau historique, civil, politique et physique de la Suisse ; Amsterdam, 1786, 2 vol. in-8°.
2° Description de la cathédrale de Bâle ; Bâle, 1788.
3° Fr. Robert, Voyage dans les treize cantons suisses, les Grisons et le Valais ; Paris, 1789, 2 vol. in-8°.
4° Hentzy, Voyage pittoresque dans l'évêché de Bâle ; la Haye, 1808, 2 vol. in-8°.
5° Ebel, Manuel du voyageur en Suisse ; Zurich, 1810, 4 vol. in-8°.
6° *Maj. James Cockburn. Swiss Scenery; London*, 1820, gr. in-8°.
7° Depping, La Suisse ; Paris, 1822, 4 vol. in-18.
8° *Altherthümer und historische Merkmürdigkeiten der Schweiz* (Galerie d'antiquités et curiosités historiques de la Suisse) ; Berne, 1823-1824, in-fol., pl.
9° Raoul Rochette, Lettres sur la Suisse ; Paris, 1820-1826, 3 vol. in-8°.
10° Béattie, La Suisse pittoresque ; Londres et Paris, 2 vol. in-4°, pl.
11° Wiebeking, Analyse descriptive des monuments de l'Europe ; Munich, 1840, 3 vol. in-4° de texte, 3 vol. in-fol. de planches.
12° Alex. Martin, Suisse pittoresque ; Paris, 1835, gr. in-8°.
13° De Golbéry, *Univers pittoresque*, La Suisse et le Tyrol ; Paris, 1838, in-8°, pl.
14° *Heinrich Zschokke. Die Klassischen Stellen der Schweiz ;* Carlsruhe et Leipzig, 1838, 2 vol. in-8°.

d'après Quaglio Jourdan del.

Jury et Thomas s.

CATHÉDRALE DE BÂLE.

Kathedrale von Basel — Cathédrale de Bâle — Cathedral of Basle

Schweiz — Suisse — Switzerland

Catedral de Basilea. (Suiza.)

CATHÉDRALE D'YORK.

Depuis une époque fort reculée, la cité d'York a occupé une des premières places parmi les villes de la Grande-Bretagne. Peu de temps après la conquête des Romains, elle fut choisie comme siége du gouvernement impérial. Parmi les motifs qui lui valurent cette distinction, il faut sans doute compter son heureuse position sur une rivière navigable, se jetant dans la seule des mers d'Angleterre qui fût parcourue par les vaisseaux romains. York, d'ailleurs, était une excellente station pour les armées destinées à repousser et à réduire les farouches habitants de la partie septentrionale de l'île. Placée sur le vaste territoire des *Brigantes,* qui s'étendait d'une mer à l'autre, elle reçut sans doute une garnison dès que Petilius Cerealis, débarqué vers l'an 71, sous le règne de Vespasien, eut soumis ces peuples après de nombreux et sanglants combats, dont parle Tacite. Cependant, on ne la trouve positivement désignée par son nom latinisé *Eboracum,* que vers la fin du troisième siècle : il est néanmoins fait mention d'un Eboracum dans l'itinéraire d'Antonin.

Sous la domination romaine, la ville d'York acquit progressivement une grande importanee. C'est dans ses murs qu'en 214 fut enterré l'empereur Sévère, après sa malheureuse expédition contre les Calédoniens. C'est également après une campagne contre ces peuples, que l'empereur Constance Chlore y fixa sa résidence et y mourut en 306, laissant l'empire à son fils Constantin le Grand, qui y fut déclaré empereur.

Quoique tout porte à croire que la religion chrétienne se répandit dans la Grande-Bretagne, peu de temps après la eonquête, il n'existe cependant aucune preuve incontestable qu'elle y ait acquis une certaine stabilité avant le règne de Constantin. Mais elle fit vraisemblablement de grands progrès sous cet empereur, car lorsque, à propos de l'hérésie des Donatistes, il convoqua à Arles, en 314, un concile général, parmi les prélats assemblés s'en trouvèrent trois anglais, dont un, Éborius, était évêque d'York.

Toutefois, ce n'est qu'à la piété d'Edwin, le roi saxon de Northumbrie, qu'est due la fondation de la cathédrale. Converti à la religion chrétienne par l'influence d'Ethelburga, sa femme, qu'avait accompagnée, depuis la cour de son père, un prêtre étranger nommé Paulin, il fut baptisé par ce dernier en présence d'une foule de peuple, le jour de Pâques, 12 avril 627, dans une chapelle en bois construite à la hâte et dans ce but. De cette époque date l'établissement régulier d'une église dans la ville d'York, car, à l'oratoire en bois, Paulin obtint du roi qu'on substituerait une église plus vaste, qui fut eommencée immédiatement.

La conversion d'Edwin eut les plus heureuses conséquences : une multitude de ses sujets furent instruits et baptisés par Paulin, dont les succès ne cessèrent de récompenser le zèle, jusqu'au moment où son protecteur, ayant eu ses États envahis par Cadwalla, roi de Galles, allié à Penda, roi des Merciens, fut tué dans un combat livré près d'York, événement qui eut lieu en octobre 633. La tête de l'infortuné monarque fut portée à l'église, qu'on était alors en train de bâtir, et elle y fut dévotement enterrée dans l'aile ou portique du pape Grégoire.

La mort d'Edwin, qui fut suivie d'épouvantables massacres, fut un coup terrible porté à l'existence du christianisme dans l'Heptarchie. Cependant, il y avait déjà poussé des racines trop profondes pour être anéanti complétement, et l'église d'York, après être restée une trentaine d'années sans pasteur, devint de nouveau florissante lorsque Oswald eut délivré son pays. Le célèbre Wilfrid, dont la vie fut marquée par une suite singulière de vicissitudes, contribua beaucoup à ce résultat. C'est sous le gouvernement de ce prélat que eommença la querelle entre les archevêques d'York et ceux de Canterbury, querelle dont il fait bien souvent mention dans l'histoire des deux diocèses, et qui avait pour objet la suprématie en matière de juridiction ecclésiastique. Cette contestation ne fut jugée définitivement que sous le règne de Guillaume le Conquérant. Ce prince ayant nommé Thomas, son chapelain, au siége d'York, celui-ci refusa l'obéissance à Lanfranc, archevêque de Canterbury. Les deux prélats se rendirent alors à Rome pour y plaider leur cause devant le pape; mais celui-ci renvoya l'affaire à la décision du roi, qui assembla un concile à Meden, où Thomas fut définitivement condamné.

L'équité de cette sentence ne parut point incontestable à Gérard, successeur de Thomas, car il refusa longtemps de s'y soumettre, et s'il le fit, à la fin, ce ne fut que sur l'ordre exprès du Saint-Siége. L'archevêché d'York doit beaucoup aux libéralités de ce prélat. Ce fut lui qui obtint du roi le bénéfice inféodé de l'église de Laugton, et ajouta à son diocèse les églises de Driffield, Killam, Pocklington, Pickering et Burgh. Thomas II, qui vint après lui, montra la même résistance au jugement du concile de Meden ; il fut également obligé de se soumettre, mais non pas toutefois sans avoir été excommunié par le pape Anselme, qui mourut en le laissant sous le coup de l'interdit. Cet archevêque fit de nombreux règlements dans son diocèse; il établit deux prébendes, plaça des chanoines à Vexham, et fit de nombreuses donations de terres au collége de Southwell, pour lequel il acheta du roi les mêmes priviléges dont jouissaient les prébendes d'York, de Ripon et de Beverley.

L'histoire du diocèse d'York ne présente plus qu'un intérêt secondaire jusqu'à l'époque de la réforme. On vit alors (en 1514) le fameux Thomas Wolsey, installé par procuration sur le siége d'York ; mais le cauteleux prélat, tout entier aux intrigues qui finirent par sa disgrâce, ne visita jamais officiellement cette ville. Sous son successeur, Edward Lee, l'aliénation générale des biens du clergé priva le siége d'York des manoirs de Beverley, Southwell, Skidly et de Bishop Burton. Lee ne paraît pas avoir favorisé la nouvelle religion ; mais il en fut autrement de Robert Holyate, qui le remplaça et qui fut dévoué à Henri VIII. Dépossédé sous la reine Mary, il fut contraint de céder sa chaire à Nicolas Heath, dont l'élection fut confirmée par une bulle du pape Paul IV, datée de juillet 1555; c'est la dernière de ce genre que possèdent les archives de l'archevêché.

Parmi les autres prélats qui se sont succédé jusqu'à nos jours, on distingue encore Thomas Young, le premier qui a ouvertement professé le protestantisme ; John Williams, sous la république, qui, tour à tour, se montra partisan et ennemi de la royauté ; et enfin Accepted Frewen, fils d'un ministre puritain, qui dépensa quinze mille livres à réparer les ravages que la cathédrale avait soufferts pendant le protectorat.

Nous avons déjà dit qu'à la prière de Paulin, Edwin, pour remplacer le petit oratoire construit en bois, où il avait reçu le baptême, fit commencer autour un édifice de plus vastes dimensions ; mais les murailles en étaient à peine élevées lorsque ce roi mourut, et ce ne put être ainsi que son successeur Oswald, mort en 642, qui acheva la nouvelle église. Elle présentait, dit Bède, une forme quadrangulaire, disposition qu'offraient vraisemblablement toutes les églises saxonnes, et n'était sans doute qu'une bien chétive construction, puisqu'elle tombait déjà en ruine du temps de Wilfrid, élu évêque en 669. Il résulte, en effet, du témoignage d'Eddius, qui écrivait vers 720, que les poutres de la toiture étaient alors pourries, les murailles dégradées, les fenêtres dégarnies de vitraux, de sorte que l'intérieur de l'église était exposé à toutes les intempéries de l'air et servait de refuge aux oiseaux. Wilfrid, qui ne fut pas seulement un prêtre éminent, mais qui possédait encore, comme tous les autres prélats de son époque, des connaissances en architecture, et bâtit les églises de Ripon et de Hexham, dont la grandeur et la richesse firent naître l'admiration de ses contemporains ; Wilfrid déploya beaucoup de zèle dans la restauration de sa cathédrale. Il consolida les murailles, rétablit la charpente du toit qu'il revêtit de plomb, remplaça les vitres des fenêtres et blanchit les murailles (*).

En 741, le monument réparé par Wilfrid devint la proie des flammes. Quelques années après, l'archevêque Egbert en entreprit la reconstruction, terminée seulement sous son successeur Albert, dont la mort eut lieu dix jours après la consécration de l'édifice. La direction des travaux avait cette fois été confiée à Eanbald, qui, plus tard, fut élu évêque et devint célèbre sous le nom d'Alcuin. Il a laissé dans un de ses ouvrages (**) la description de la basilique dont il avait doté sa ville natale : il la dépeint comme étant d'une hauteur considérable, soutenue par des colonnes et des arcades, couverte d'une voûte et percée de larges fenêtres.

Depuis ce moment et pendant près de trois siècles, on ne trouve plus de documents historiques relatifs aux changements et aux réparations qui durent avoir lieu à la cathédrale ; mais il est à croire que, de même que les autres églises, elle eut cruellement à souffrir des ravages exercés par les Danois durant cet intervalle.

En 1069, les habitants de la Northumbrie ayant sollicité l'assistance de ces féroces guerriers pour secouer le joug que faisait peser sur eux Guillaume le Conquérant, une révolte terrible éclata. La garnison normande, réfugiée dans le château d'York, y fut assiégée par les alliés. Forcés alors de démolir les maisons voisines qui gênaient leur défense, les Normands eurent recours au feu pour les détruire ; mais l'incendie qu'ils avaient allumé, s'étendit bien au delà des limites dans lesquelles on voulait le contenir ; il anéantit la plus grande partie de la ville, et l'église métropolitaine fut enveloppée dans la ruine générale.

Peu de temps après ce malheur, Thomas, chanoine de Bayeux et chapelain du roi, fut nommé archevêque. Grâce à ses efforts, la cathédrale se releva de ses ruines plus vaste et plus élégante que jamais ; mais cette ère de prospérité ne dura pas ; la malheureuse église fut de nouveau détruite par un incendie effroyable, qui consuma en même temps l'abbaye de Sainte-Mary et trente-neuf églises paroissiales.

Les successeurs de Thomas, désireux de rebâtir leur métropole, s'efforcèrent de trouver l'argent nécessaire

(*) *Nam culmina antiquata tecti distillantia, fenestræque apertæ avibus nidificantibus intro et foras volitantibus, et parietes incultæ omni spurcitia imbrium et avium horribiles manebant. Vidensque hæc omnia sanctus Pontifex noster (Wilfridus), secundum prophetam Danielem, « horruit spiritus ejus » in eo quod domum Dei et orationis quasi speluncam latronum factam cognovit, et mox juxta voluntatem Dei emendare excogitavit. Primum culmina corrupta tecti renovans, artificiose plumbo puro tegens, per fenestras introitum avium et imbrium vitro prohibuit, per quod tamen intro lumen radiebat. Parietes quoque lavans, secundum Prophetam, « super nivem dealbavit. » — Vita S. Wilfridi Epis. Ebor., auctore Eddio Stephano.*

(**) *De Pontificibus et sanctis Ecclesiæ Eboracensis.*

pour mettre à exécution leur projet; ils eurent recours, pour cela, à la vente des indulgences, source abondante à laquelle on puisait toujours en pareil cas. Cependant ce ne fut qu'en 1171 que les travaux furent recommencés. C'était la cinquième fois qu'on se mettait à l'œuvre. L'archevêque Roger vivait alors ; il réussit à bâtir le chœur avec ses voûtes. En 1227, Walter Grey, au moyen d'une nouvelle émission d'indulgences, parvint à élever le croisillon du sud. Celui du nord ne le fut que sous le roi Henri III; son érection est due à John le Romayne, trésorier de l'église, qui l'acheva en 1260, et qui fit également bâtir, sur la croisée, une belle tour qu'a remplacée celle que l'on voit aujourd'hui. Son fils John le Romayne, qui fut archevêque d'York, jeta les fondements de la nef, le 7 avril 1291 ; son successeur poursuivit activement les travaux, qui durèrent environ quarante ans, comme l'indique cette inscription qu'on a conservée dans la sacristie :

AN. DOM MCCXCI.
INCEPTUM NOVUM OPUS CORPORIS ECCL. EBOR.
PER JOHANNEM ROMANUM ARCHIEPUM EJUSDEM
ET INFRA XL ANNOS QUASI COMPLETUM PER WIL
LIELMUM DE MELTON ARCHIEPISCOPUM.

Ce dernier prélat contribua, dit-on, à la dépense, pour une somme de sept cents livres. La libéralité dont il fit preuve trouva de nombreux imitateurs, au nombre desquels il faut mentionner Robert de Vavasour, qui consentit à ce que l'on prît dans la carrière qu'il possédait près de Tadcaster, non-seulement toutes les pierres nécessaires à la construction de l'église, mais encore celles dont on aurait besoin plus tard pour la réparer. Robert de Percy, lord de Bolton, fit une concession semblable pour les bois que produisait sa forêt de Bolton : ils furent employés dans la charpente des combles. Pour reconnaître une pareille générosité, des statues furent élevées à ces deux seigneurs en même temps, à l'extrémité orientale de la cathédrale et à son portail occidental. Ils y furent représentés, l'un portant une pièce de bois et l'autre un bloc de pierre. Ces statues étant devenues très-frustes, on a eu, en 1813, la déplorable idée de les descendre de leurs niches et de les remplacer par des neuves.

L'archevêque, John Thoresby, à son avénement, qui eut lieu en 1352, prit la résolution de démolir le vieux chœur de l'archevêque Roger, et de le remplacer par une construction plus en harmonie avec l'élégance des autres parties de l'église. Dans ce but, il publia un bref, daté du 1er mars 1352, pour solliciter et recueillir des aumônes. S'étant ainsi procuré une somme considérable, le vieux chœur fut abattu en conséquence d'une détermination prise par le chapitre, et, le 29 juillet 1361, l'archevêque posa la première pierre du nouveau (*). Dans la même année, il accorda une indulgence de quarante jours à tous ceux qui contribueraient à son œuvre par leurs libéralités, et, plus tard, il fut encore aidé par le pape Innocent VI, qui accorda des indulgences de deux ans et de deux fois quarante jours, applicables aux mêmes fins. Dans le même dessein, le chapitre établit aussi un impôt du vingtième sur tous les bénéfices ecclésiastiques de sa juridiction. Urbain V accorda une indulgence d'un an en 1366, et Urbain VI attribua au doyen et au chapitre, pendant l'espace de dix années, les revenus de l'église de Misterton. Enfin, Walter Skirlaw, alors archidiacre d'East Riding, fit une large donation, et Thoresby lui-même dépensa plus de dix-sept cents livres de son propre argent. Il consentit également à ce que les matériaux provenant de son manoir de Shireburn, qui était alors en partie ruiné, fussent employés dans les travaux du nouveau chœur.

Ces ressources et d'autres de même nature permirent à l'archevêque et à ses successeurs, non-seulement de construire le chœur qui existe encore aujourd'hui, mais aussi de démolir la vieille tour centrale, élevée par John le Romayne, et de la remplacer par l'élégante tour en forme de lanterne, placée au-dessus de la croisée. Celle-ci fut très-probablement bâtie par Walter Skirlaw, prébendier de Fenton, et à ses frais; ses armoiries se voient à l'intérieur, dans les tympans des grands arcs de la croisée. Le reste de l'édifice, à l'exception des tours de la façade, à l'ouest, fut achevé entre l'année 1405, époque à laquelle l'archevêque Bowett, dont on retrouve les armes sculptées et peintes sur des vitraux, fut nommé au siége d'York, et l'année 1426, où le doyen et le chapitre firent don du dixième de leur revenu pour servir à l'entretien de la nouvelle construction. Les

(*) Une inscription rappelant ce fait et ainsi conçue se voit encore dans la sacristie :

AN. DOM. MCCCLXI. INCEPTUM EST NOVUM
OPUS CHORI ECCL. EBOR. PER JOHANNEM DE THORSBY
ARCHIEPISCOPUM.

tours du portail ont probablement été élevées par John de Birmingham, vers 1402. Son nom, avec une figure d'ours, est sculpté sur la face occidentale de la tour du sud.

Aucun document historique n'établit positivement la date de l'érection de la magnifique salle capitulaire, laquelle est généralement attribuée à l'archevêque Walter Grey, dont on croit voir la figure dans une verrière au-dessus de la porte d'entrée. Cependant cette partie de la cathédrale, et la galerie qui y conduit, sont évidemment postérieures à la mort de Grey.

La salle qui sert de sacristie était primitivement une chapelle que, vers 1350, l'archevêque Zouch fonda avec l'intention de s'y faire enterrer; mais il mourut avant son achèvement. L'ancienne construction a été démolie à l'époque de la réédification du chœur, et celle qui existe maintenant fut bâtie à sa place par les exécuteurs testamentaires de Zouch, qui la dotèrent comme chanterie.

L'ancien pavement de l'église, qui renfermait jadis un grand nombre de pierres tombales, ayant été complétement dégradé pendant les guerres du seizième siècle et du dix-septième, on a été dans la nécessité de le remplacer. Celui qu'on voit actuellement, et qui n'est nullement en rapport avec le style de l'édifice, est l'ouvrage d'un M. Kent, qui l'a exécuté en 1730, sous la direction de lord Burlington.

Un grand nombre de fenêtres de l'église possèdent encore des vitraux de couleur, et tout porte à croire qu'elles en possédaient toutes dans l'origine. La plupart des verrières datent de l'époque même où furent construites les baies qu'elles garnissent. On conserve encore dans les archives de la cathédrale un document qui établit l'époque, 1405, et les conditions de l'exécution de celles qui ornent les grandes fenêtres de l'est.

La bibliothèque actuelle était d'abord une chapelle appartenant au palais épiscopal. Laissée longtemps dans un état de ruine, elle a été restaurée il y a quelques années, par le doyen et le chapitre. C'est maintenant un beau et curieux spécimen de l'architecture ogivale primitive. La première bibliothèque de la cathédrale a été fondée par Albert; elle renfermait la collection de son prédécesseur Egbert, et Alcuin, dans le poëme que nous avons déjà cité, en fait l'éloge. Elle fut détruite avec l'édifice qui la contenait, dans l'incendie allumé par les Normands, en 1069. Une autre, formée par les soins de l'archevêque Thomas, éprouva le même sort en 1137. A partir de cette époque, il n'est plus question de la bibliothèque de l'église jusque sous le règne de Henri VIII, où Leland la dépeint comme ne possédant presque aucun bon ouvrage. Elle a été, depuis, beaucoup augmentée par des dons particuliers.

La cathédrale d'York, autrefois dédiée à saint Pierre, passe, avec raison, pour la plus magnifique basilique de l'Angleterre. C'est, en effet, un des types les plus grandioses et les plus parfaits de style ogival, qu'on puisse trouver dans ce pays. Placée sur un terrain uni, sa masse gigantesque s'élève, dit M. Britton, « comme une montagne au milieu d'une plaine. » Ce n'est toutefois qu'à une assez grande distance qu'on peut jouir de ce spectacle, en embrassant l'ensemble de l'édifice, car ses abords encombrés ne permettent pas qu'on juge de près de l'effet que sont destinées à produire ses grandes lignes.

Son plan, d'une régularité remarquable, qu'accidentent à peine quelques adjonctions, a la forme d'une croix latine, dont la branche transversale, ou transsept, a, environ, la moitié de la longueur totale de la branche longitudinale. La nef, qui offre cette disposition rare, qu'elle est un peu moins longue que le chœur, est, comme ce dernier et comme le transsept, divisée en trois ailes, dont celle du milieu a, en largeur, le double de chacune des autres. L'église est dépourvue d'apside; elle se termine carrément à l'est, et son axe ne présente aucune déviation. Les dimensions générales du monument sont (hors-œuvre), de la façade occidentale à l'extrémité orientale 157^{m} 50, de la façade du croisillon nord à celle du croisillon sud 73^{m} 25.

La façade offre la disposition trinitaire habituelle. Les parties latérales, formées par les bases des tours, sont flanquées d'énormes contre-forts, carrés en plan, ornés de quatre rangs de niches élégantes superposées, et terminés par des frontons aigus dont, de même que tous ceux de la façade, les rampants sont garnis de crochets, et le sommet est couronné par un fleuron. En élévation, les bases des tours sont divisées en quatre étages : le premier, formé par des portes en ogive dont les pieds droits sont garnis de colonnes engagées, disposées sur un plan biais; le second, par une fenêtre à trois jours, dont les meneaux sont reliés par des arcs trilobés, et dont le réseau est composé de trois roses tétralobées. Cette fenêtre est surmontée d'un riche fronton. Au-dessus règne une rangée de dix niches; et le quatrième étage est formé par une fenêtre à quatre jours, avec fronton, et dont le réseau porte le cachet du style flamboyant français. Des créneaux, ornés de panneaux, complètent cette partie de la façade. Ce genre d'ornement, car il est bien évident ici que ces créneaux n'ont point été construits dans un but de défense, ce genre d'ornement, disons-nous, est très-caractéristique des monuments anglais d'une époque avancée.

— CATHÉDRALE D'YORK. —

Les tours, butées par des contre-forts à trois retraits successifs, n'ont qu'un étage percé d'une grande baie en ogive, surmontée d'un arc en talon garni de crochets et qui se termine par un pédicule fort élevé. Ces baies, divisées dans leur largeur par deux meneaux, et dans leur hauteur par une précinction horizontale ornée d'arcs subpolylobés, présentent un réseau intéressant, en ce qu'il est propre à l'architecture anglaise. Il est formé particulièrement par quatre petits arcs aussi subpolylobés, dont les pieds droits ne sont que la continuation des meneaux, qui atteignent ainsi l'intrados de la baie, circonstance très-caractéristique, puisqu'elle est celle sur laquelle Rickman s'est fondé pour proposer la dénomination de *style perpendiculaire*, qu'il applique à celui qui fut en usage dans la Grande-Bretagne depuis la fin du XIV^{e} siècle jusque vers le milieu du XVI^{e}. Les tours se terminent, non par une balustrade, comme cela aurait lieu en France, mais encore par des créneaux ornés, soutenus par une corniche. Des merlons des angles et de ceux du milieu des faces s'élèvent de gracieux pinacles ; mais malheureusement ceux des angles sont plus élevés que les autres, de sorte que l'ensemble, au lieu de pyramider, comme c'est le génie de l'architecture à ogives, fait exactement le contraire. Les tours d'York sont élevées de 59^{m} 60 ; elles ressemblent beaucoup à la célèbre tour de Bolton (*).

La partie centrale de la façade n'a que trois étages. Le premier consiste dans la porte, divisée en deux par un trumeau formé de colonnes engagées qui reçoivent la retombée de deux arcs secondaires subtrilobés, et dont la subtrilobure est encore garnie de contre-lobes; bizarrerie qu'on ne rencontre pas en France. Une rosace vitrée et dont les meneaux dessinent trois grands et trois petits trèfles à lobes cymatiformes, est percée dans le tympan de l'arc principal dont la voussure est garnie de violettes, d'enroulements et de petites niches. Au-dessus s'élève un fronton dans le champ duquel sont pratiquées cinq niches d'inégale hauteur, et dont la plus haute, naturellement placée au milieu, abrite une figure d'archevêque tenant d'une main un modèle de l'église et bénissant de l'autre. A droite et à gauche du tympan sont les statues de Vavasour et de Percy. Près d'eux sont sculptés des écussons, et au-dessus de ces écussons sont deux figures assises et en haut relief. Les dimensions de la porte centrale semblent mesquines, parce qu'elle est en quelque sorte écrasée par la grandeur considérable de la fenêtre qui se trouve au-dessus. Celle-ci, divisée en huit jours par sept meneaux, dont celui du milieu est plus gros que les autres, est d'un magnifique effet ; cependant son réseau ne nous semble que médiocrement heureux quant au motif; elle est surmontée d'un fronton fort élégant dont le sommet dépasse une balustrade crénelée qui continue celle de la base des tours. En retrait de cette balustrade est placé un gable obtus, crénelé aussi, et dont le sommet porte un pinacle.

En somme, la façade de la cathédrale d'York est une des plus riches qui existent. N'ayant point une seule des parties de son parement qui ne soit décorée de panneaux ou de niches dont peu, au reste, ont jamais été garnies de statues, elle offre, par la multiplicité des sculptures dont elle est chargée, un aspect magnifique, mais qui néanmoins prête à la critique par trois grands défauts : la gaucherie de l'amortissement des tours, la petitesse de la porte principale, et l'énorme saillie des contre-forts.

La nef est divisée en sept travées (**). Chacun de ses piliers, formé d'une réunion de seize colonnettes de quatre grosseurs différentes (voyez la coupe, planche I^{re}), reçoit la retombée d'un grand arc ogive, dans les tympans duquel sont sculptés des écussons. Au-dessus de ces arcs est une galerie étroite, dont chaque travée est divisée en cinq parties par la prolongation des meneaux de la fenêtre placée au-dessus. Les nervures de la voûte sont plus multipliées qu'à la même époque elles ne l'eussent été en France. En effet, indépendamment de leurs arcs doubleaux et de leurs croisées d'ogives, elles ont de grandes liernes et des croisées d'ogives supplémentaires, curieuses à étudier. Toutes ces nervures, ornées de clefs sculptées, à leur intersection, et annelées à une certaine hauteur, portent sur une triple perche qui s'élève du pilier inférieur. Les voûtes ont sous clef 19^{m}. Les bas côtés ont de simples croisées d'ogives ; leurs fenêtres sont semblables à celles du deuxième étage de la base des tours, mais plus hautes ; leur allége est ornée d'une riche arcature qui se reproduit, surmontée d'une autre, sur la face postérieure du mur de la façade. A l'extérieur, ces fenêtres sont couronnées par des frontons, et séparées par de lourds contre-forts que relie, à leur sommet, une balustrade crénelée. A la naissance du toit qui recouvre la nef centrale, est également une balustrade crénelée, à jour, et divisée en travées par des pinacles qui ne sont que la terminaison des petits contre-forts placés entre les fenêtres de la claire-voie. Celles-ci sont en ogive équilatérale, elles se divisent en trois parties : l'une centrale, de moitié moins large que les autres, subdivisées en deux par un meneau, de sorte que la baie offre cinq jours. Le

(*) Il en sera publié plus tard une vue et une coupe.

(**) Il y en a huit, si l'on compte celle qui empiète sur le transsept.

réseau, à l'exception de quatre petits arcs trilobés, rayonnant du centre de la rosace, est dans le goût de ce qu'on appelle assez improprement *gothique rayonnant*. Il n'y a pas d'arcs-boutants pour soutenir les murs de la grande nef; c'est une disposition très-digne de remarque.

Le transsept présente à son centre quatre énormes piliers qui soutiennent la tour placée au-dessus de la croisée, c'est-à-dire, de l'espace qu'ils circonscrivent. Chacun des croisillons est divisé dans le sens de sa largeur, en d'autres termes, de l'est à l'ouest, en une nef principale garnie de collatéraux, et dans le sens de sa longueur en quatre travées inégales. La première correspond aux grands bas côtés; les piliers qui la forment sont, du côté de la nef, reliés par un petit mur assez peu élevé et percé d'une arcade Tudor; la seconde travée, qui est fort étroite, a aussi ses piliers reliés par une muraille, mais cette dernière est massive, et n'est sans doute qu'un travail de consolidation exécuté après coup. La troisième et la quatrième travée sont complétement ouvertes et d'inégale longueur. En élévation, les croisillons présentent trois étages comme la nef : le premier, formé par des arcades à ogives, dont les pieds droits sont dissimulés sous des colonnettes en faisceau annelées; le second, par une galerie divisée en quatre baies en lancette, réunies deux à deux sous des arcs ogives que couronne un autre grand arc, en plein cintre dans la plus large des travées, et en ogive dans les autres, différence de forme résultant de la nécessité de les faire tous ranger à une même hauteur. Les tympans de ces arcs et ceux des arcs secondaires qu'ils embrassent sont percés de rosaces à quatre ou cinq lobes. Au-dessus est la claire-voie consistant en cinq baies étroites et peu élevées, dont les deux latérales sont aveugles dans chaque travée. Les nervures multiples de la voûte, dont la hauteur est de 28 mètres, sont garnies à leur intersection de clefs ornées, qui, en plan, sont disposées en quinconce. Les bas côtés ont seulement des croisées d'ogives avec arcs doubleaux pour nervures. Leur muraille extérieure, que butent des contre-forts, offrent deux fenêtres sans réseau par chaque travée. Une arcature trilobée règne au-dessous de ces fenêtres.

Les croisillons ne diffèrent entre eux que par leurs façades. Celle du croisillon nord est percée de cinq grandes lancettes. Le mur au-dessous de ces fenêtres est orné d'une arcature ogivale à l'extérieur et trilobée à l'intérieur. Le gable offre sept baies également en lancettes, et dont la hauteur est graduée par rapport à l'inclinaison du toit; les deux plus petites seulement ne sont point ouvertes. Des tourelles octogones, butées par des contre-forts et qui semblent incomplètes, flanquent l'ensemble de la construction.

La facade du croisillon sud, décorée, comme l'autre, d'arcatures dans sa partie inférieure, est percée d'une porte qui, placée en avant-corps, forme une sorte de porche par sa profondeur. De chaque côté se trouvent deux fenetres en lancette. Au-dessus s'en trouvent trois autres beaucoup plus élevées et dont la principale est subdivisée en deux jours par un trumeau, mais c'est là sans doute une addition postérieure. Le gable qui termine ce front est percé d'une vaste et belle rose, ornement peu commun en Angleterre. Les meneaux sont formés de deux rangées de petites arcades trilobées. Dans l'encadrement, on remarque trois rangs de violettes, et dans la pointe extrême du gable se trouve une autre rose à découpures et dont la forme générale est celle d'un triangle curviligne. De chaque côté du gable se voient deux tourelles crénelées et pannellées qui sont d'une époque beaucoup plus avancée, de même que la petite flèche placée en retrait de son sommet.

Au-dessus de la croisée, s'élève la tour centrale. Elle forme, en plan, un carré de 21 mètres de côté. Chacune de ses faces est percée de deux baies presque exactement semblables à celles des tours de la façade principale. Un parapet crénelé et découpé à jour la termine. Elle a de hauteur 60^{m} 20.

Le chœur est remarquable par une particularité qui ne peut être indiquée sur le plan par terre. C'est une sorte de transsept secondaire, comme à Salisbury; ce second transsept n'est en avant-corps que par rapport à la muraille de la grande nef, car il ne dépasse pas la ligne du mur extérieur du bas côté. Il est percé de fenêtres semblables à celles de la claire-voie du chœur, si ce n'est que celles de ses façades ont leur appui presque de niveau avec celles des bas côtés, ce qui leur donne une hauteur considérable que dissimulent un peu leurs trois précinctions horizontales.

Le chœur a le même nombre de travées que la nef. A l'intérieur, il ne diffère de celle-ci que par ses détails: sa voûte est aussi plus haute de 2^{m};25, et les nervures en sont plus multipliées. A l'extérieur, la différence ne consiste également que dans les détails, qui sont d'un style moins avancé dans la nef que dans le chœur. Ce dernier est divisé en deux parties : l'une formée par le chœur proprement dit, et qui est terminée à ses deux extrémités par de magnifiques clôtures à jour, d'une extrême élégance, et dont l'une, celle de l'ouest, soutient les orgues (*); elle contient l'autel, la chaire épiscopale, et une suite de stalles anciennes et fort riches. L'autre

(*) On la trouvera, décrite et illustrée, dans une autre partie de cet ouvrage.

partie est comprise entre la clôture orientale du chœur et l'extrémité de la cathédrale. Elle constitue une sorte de chapelle, nommée quelquefois chapelle de Notre-Dame. La façade orientale a pour trait saillant une fenêtre de dimensions considérables, qui l'occupe presque entièrement. Cette fenêtre, qui, en hauteur et en largeur, présente trois subdivisions principales, appartient au genre de celles dites *composées*, quoiqu'elle n'en puisse être considérée comme un type bien caractéristique; son archivolte, en forme d'ogive, est surmontée d'un arc en talon dont le pédicule est très-élevé. De petites arcatures à jour, surmontées d'un fronton et formant un ensemble très-léger, mais médiocrement heureux d'effet, s'élèvent au-dessus du sommet de la muraille, qui est horizontal. Deux contre-forts carrés, ornés de niches et terminés par de petites flèches octogones à crochets, la séparent de ses deux ailes que forme l'extrémité des bas côtés, et qui sont flanquées de petites tourelles octogones, surmontées de flèches de même forme. Ces ailes ont chacune une fenêtre semblable à celles des collatéraux. Elles se terminent aussi par les arcatures à jour dont nous venons de parler.

Au-dessous de l'autel, existe une crypte d'architecture anglo-normande, qui doit être du XII^e^ siècle. Elle est divisée en quatre travées. Les colonnes, qui n'ont que 1^m^,67 de hauteur, ont leurs chapiteaux historiés ou ornés d'entrelacs, de godrons, etc. Les voûtes sont d'arête et renforcées de lourdes nervures. Le pavé est formé de briques carrées émaillées et alternativement peintes en bleu et en blanc jaunâtre. On remarque dans la crypte les restes d'une piscine qui appartenait à un des trois autels dont on retrouve les traces, un *lavatorium* et un puits. Un autre puits, nommé *puits de Saint-Pierre*, existe aussi dans une des sacristies.

A l'angle nord-est du croisillon septentrional, se trouve la galerie coudée en équerre, qui mène à la salle capitulaire. Ce joli édifice, buté par des contre-forts très-saillants, est régulièrement octogone. Chacun de ses pans est percé d'une grande fenêtre, à l'exception d'un, toutefois, où la fenêtre n'est que figurée. La voûte est à nervures et fort hardie. Dans les parois intérieures, sont sculptées quarante-quatre stalles en pierre, qui étaient destinées aux chanoines composant le chapitre.

Il n'y a dans la cathédrale d'York qu'un petit nombre de tombeaux curieux sous le rapport archéologique; les plus intéressants sont celui de l'archevêque Bowett, qui date du commencement du règne de Henri VI; il est composé d'un soubassement tréflé, surmonté d'une arcade surbaissée à jour, que couronnent des pinacles d'une grande légèreté; celui de l'archevêque Thomas Savage, du commencement du XVI^e^ siècle; il est formé d'une niche dont les détails sont riches et nombreux, et qui renferme la statue couchée du prélat; et enfin celui de Walter de Grey, placé dans l'aile orientale du croisillon du sud; c'est un petit édicule, dont une voûte à frontons, supportée par des colonnettes, recouvre le soubassement, sur lequel est représentée l'image de l'archevêque, bénissant d'une main et tenant de l'autre sa crosse.

On remarque encore la jolie statuette en albâtre de William de Halfield, deuxième fils d'Édouard III, et les tombes des archevêques Roger, William de Gremfeld, Richard Scrope, ainsi que celle de John Haxby, ancien trésorier de l'église, qui mourut en 1424; sur cette dernière se font encore parfois des payements en vertu d'anciens contrats.

Le trésor de la cathédrale était jadis riche en mitres, calices, encensoirs, croix et reliques; parmi celles-ci les plus célèbres étaient des os de saint Pierre, une partie de la chevelure de saint Guillaume, un bras de saint Wilfrid, renfermé dans un bras d'or; deux épines de la couronne de Jésus, une dent de sainte Apolline, une portion du crâne de saint Étienne, et un drap teint de sang de l'archevêque Scrope. Dugdale, dans le *Monasticon Anglicanum* (vol. I^er^, p. 169 et suivantes), a donné le catalogue des nombreux vases et ornements d'or ou d'argent, ainsi que des autres trésors qui appartenaient à l'église avant l'époque de la Réforme. La plupart de ces objets ont été dispersés, mais il en est resté quelques-uns qui sont pleins d'intérêt. Ainsi, il y a dans une des sacristies une sorte de grand bahut dans lequel on conserve, avec beaucoup d'actes et de vieux registres de l'église, plusieurs objets anciens fort curieux, entre autres une tête de plomb, trouvée lors du remaniement du pavé de la tombe de l'archevêque Rotheram. On suppose que, comme ce prélat mourut de la peste, il dut être enterré à la hâte et sans cérémonie, et que plus tard on enterra solennellement dans l'église sa statue recouverte des insignes de sa dignité. Le bahut renferme également trois calices d'argent trouvés dans des tombeaux d'archevêques; plusieurs anneaux, trouvés dans ceux de Serval, Gremfeld, Bowett, Nevil et Lee; une superbe crosse d'argent, donnée en 1687 par Catherine de Portugal, reine douairière d'Angleterre, à Smith son confesseur; un dais d'étoffe d'or et deux petites couronnes d'argent doré, donnés par la ville pour le service de Jacques I^er^, lorsqu'en venant d'Écosse, il passa à York pour se rendre à Londres. Mais le plus curieux et le plus important monument est une grande corne d'ivoire, qui était jadis élégamment enrichie d'ornements en or et suspendue par une chaîne de même métal. Cette corne porte une

inscription établissant qu'elle est un don que Ulphus, prince de West-Deira, fit à la cathédrale en y joignant celui de tous ses biens et revenus.

La cathédrale possède aussi une coupe intéressante qui provient de l'archevêque Scrope. Dans le fond de cette coupe sont ciselées des armoiries, et sur le bord est une inscription en vieil anglais, qui dit que l'archevêque Scrope accorda une indulgence de quarante jours à ceux qui y boiront. On voit encore dans la sacristie un siége employé lors de l'ordination des archevêques, et qui a, dit-on, servi au couronnement de plusieurs rois saxons.

Les Anglais sont, avec raison, fiers de la cathédrale d'York; c'est en effet un des plus vastes, des plus beaux et des plus riches monuments qui existent dans le monde, et il suffirait seul pour démontrer jusqu'à l'évidence l'aveuglement ou la sottise de ceux qui traitent le moyen âge de barbare; cependant, tout en rendant justice à la hardiesse de sa construction, au luxe de son ornementation et à ses proportions grandioses, nous ne pouvons nous empêcher de reconnaître que le goût des détails et particulièrement l'agencement des grandes lignes sont presque toujours supérieurs dans les cathédrales de France. A York, il faut le dire, les grandes lignes sont généralement monotones, froides; le monument manque de ce sentiment pittoresque et pyramidal qui charme tant à Reims, à Amiens; il manque surtout de silhouette. Malgré cela et peut-être même à cause de cela, c'est un sujet d'étude très-intéressant pour l'archéologue, car, en résumant l'art ogival à son apogée en Angleterre, il permet de comparer cet art à celui qu'on retrouve en France à la même époque, et de mesurer ainsi la distance existant ainsi entre ces deux rameaux d'un même tronc, qui furent confondus à leur origine.

— BIBLIOGRAPHIE. —

1° *The antiquities of York city*, etc., by James Torre; York, 1719, in-8°.

2° *The ancient and modern history of the famous city of York*, by T. G.; York, 1730, petit in-8°.

3° *Eboracum; or the history and antiquities of the city of York;* Londres, 1736, in-f° avec planches.

4° *An accurate description and history of the metropolitan and cathedral churches of Canterbury and York;* Londres, 1756, in-f°, avec cent dix-sept planches.

5° *Monasticon Eboracense*, York, 1758, in-f°.

6° *The most delectable, scriptural, and pious history of the famous and magnificent Great Eastern Window in Saint-Peter's cathedral, York*, by Thomas Gent, 1762, in-8°.

7° *An accurate description and history of the cathedral and metropolitan churches of Saint-Peter, York;* York, 2 vol. in-12, avec quatorze planches.

8° *Eboracum, or the history and antiquities of the city of York;* York, 1788, 2 vol. in-8°, avec dix-sept planches.

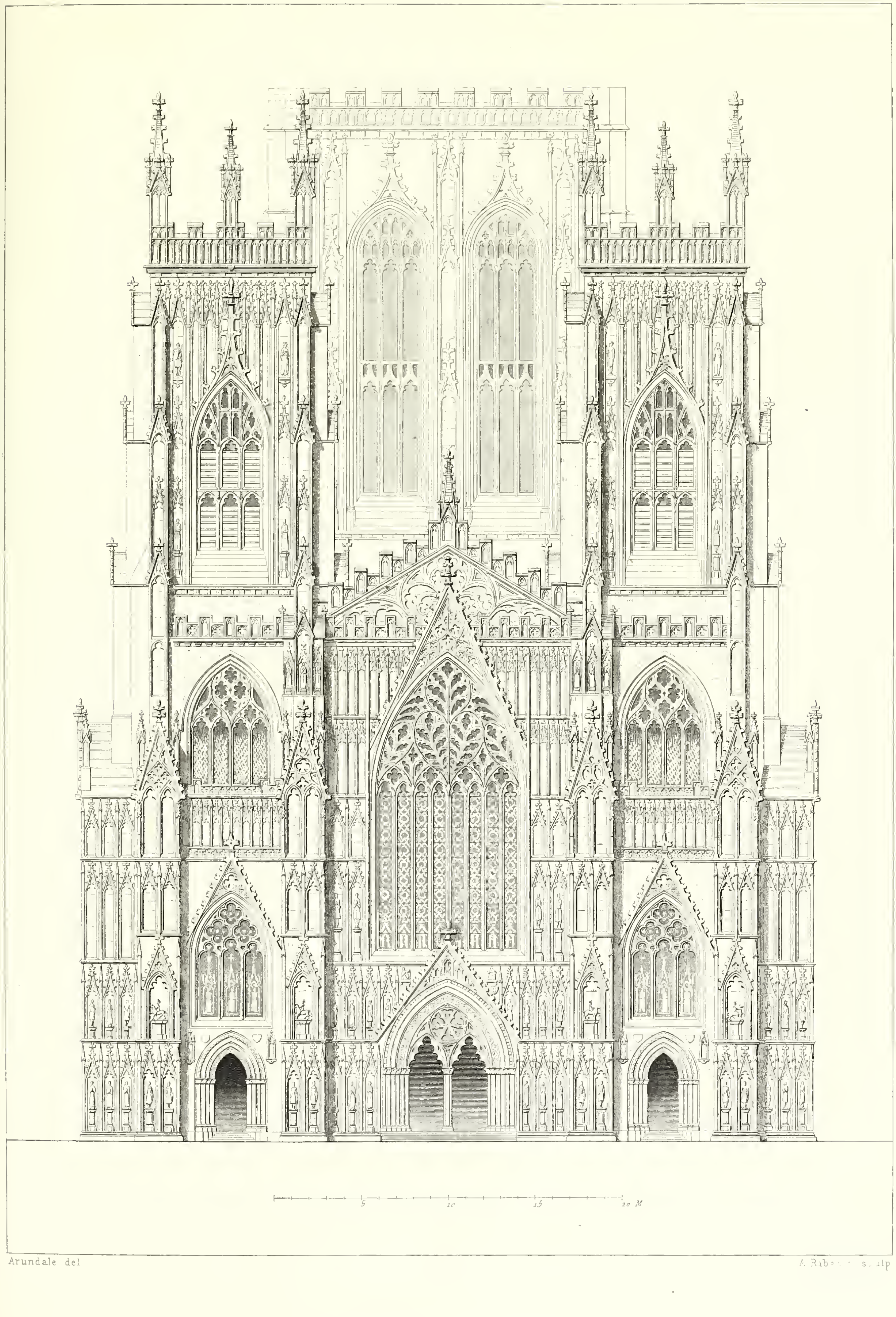
9° *Gothic ornaments in the cathedral church of York*, by Joseph Halfpenny; York, 1795, in-4°, avec cent cinq planches.

10° *Twelve perspective views of the exterior and interior parts of the metropolitan church of York*, by Charles Wild; Londres, 1809, in-4°.

11° *A guide to the cathedral church of Saint-Peter's, York;* York, 1815, in-12.

12° *History and antiquities of the cathedral churches of Great-Britain*, by James Storer. La cathédrale d'York y est décrite et illustrée par huit planches. Elle l'est aussi dans l'ouvrage de Wilkis, intitulé *Survey of cathedrals.*

13° *The history and antiquities of the metropolitical church of York, illustrated by a series of engravings of views, elevations, plans and details of the architecture of that edifice*, by John Britton, F. S. A. — Londres, 1819, in-4°, avec trente-cinq planches. Cet ouvrage, fort complet, résume tous les autres. Il est seulement à regretter que, parmi les dessins, il n'y en ait qu'une douzaine de géométraux.



Arundale del

A. Rib... sculp

CATHÉDRALE D'YORK.

Elévation de la Façade

Kathedrale von York
Façade

CATHEDRAL OF YORK
Elevation of the Front

Cattedrale di York
Elevazione della Facciata

Catedral de Yorck (*Alzado de la Fachada*)

...ents Anciens et Modernes.

Par Jules Gailhabaud

Fig 2

Fig 3

Fig 6

Fig 1

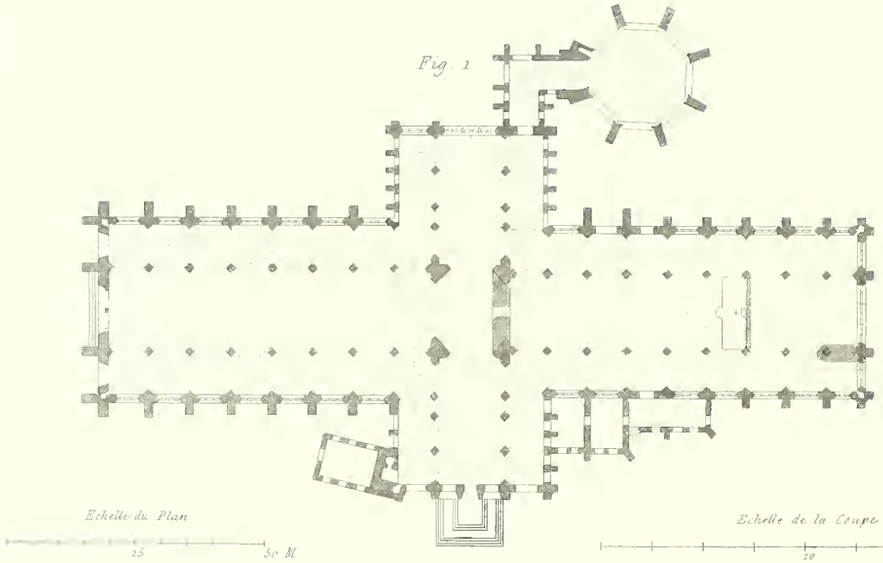


Fig 4

Fig 5

Arundale del.

A Ribault, sculp

CATHÉDRALE D'YORK.

Plan et Coupe

CATHEDRAL OF YORK.

Plan and Section.

Catedral de Yorck. *(Plano y Perfil)*

Kathedrale von York

Plan und Durchschnitt

Cattedrale di York

Pianta e Spaccato

Monuments Anciens et Modernes.

Par Jules Gailhabaud

ÉGLISE DE SAINT-BOTOLPH, A BOSTON.

L'église paroissiale de Boston (comté de Lincoln) est depuis longtemps célèbre par ses vastes dimensions, supérieures à celles de toutes les églises d'une nature analogue que renferme l'Angleterre; elle n'est d'ailleurs pas moins admirable par son magnifique clocher, qui s'élève au milieu des plaines dont il est entouré, avec une majesté et une élégance vraiment rares. Cette église est dédiée à saint Botolph, célèbre abbé du VII^e^ siècle, pour la mémoire duquel les Anglais avaient une grande vénération, comme le témoignent les nombreuses fondations religieuses placées sous son invocation. Il y avait anciennement à Boston une église, dédiée à saint Jean, dont relevait celle de Saint-Botolph, qui n'en était qu'une annexe (*a chapel of ease*). L'église Saint-Jean est depuis longtemps démolie, mais le cimetière qui en dépendait existe toujours; du temps de Leland, c'est-à-dire au XVI^e^ siècle, elle était encore debout; mais, comme il le dit lui-même, la grandeur et la richesse de celle de Saint-Bodolph en faisaient la première de la ville.

L'église de Saint-Botolph fut donnée à la grande abbaye de Sainte-Marie, à York, par Alan Rufus, comte de Bretagne, sous le règne de Guillaume le Conquérant. Elle resta sous le patronage de l'abbé et du couvent jusqu'au règne d'Edward IV, à qui les moines la cédèrent en retour de la remise partielle d'une certaine redevance qu'ils étaient obligés de payer au duché de Lancastre. Les chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem l'obtinrent bientôt après du même monarque, en échange de terres situées dans le comté de Leicester; ils obtinrent également que la cure fût chargée de pourvoir aux lourdes dépenses pesant sur eux, par suite de l'obligation où ils étaient de pratiquer l'hospitalité, de réparer l'église conventuelle et son beffroi, d'entretenir divers prêtres ou clercs pour célébrer le service divin, etc. On fonda en conséquence un vicariat avec une rente de cinquante marcs, plus la jouissance de la maison ou presbytère, situé près de l'église et appartenant précédemment au curé. Ce sont maintenant les bourgeois et le maire qui sont les patrons de ce bénéfice, le droit d'y nommer leur ayant été concédé à l'époque de la dissolution des couvents.

La plupart des auteurs qui ont parlé de l'église de Boston, ont cité d'après Stukeley le texte suivant, relatif à la fondation du clocher; ce texte, copié sur une gravure de W. Stennitt jeune, publiée en 1715, doit être authentique : « Vue occidentale de l'église et du clocher de Boston. Les fondations, entreprises le lundi après les Rameaux en 1309, la troisième année du règne d'Edward II, furent commencées par un grand nombre de mineurs et continuées jusqu'au milieu de l'été suivant, époque à laquelle les travaux atteignirent à cinq pieds plus profond que le port. On trouva alors un lit de pierre sur une couche de sable, et enfin un fond d'argile dont on ne put déterminer l'épaisseur. Le lundi après la Saint-Jean-Baptiste, la première pierre fut posée par dame Margery Tilney, après quoi elle donna cinq livres sterling. Sir John Truetdale, alors curé de Boston, donna aussi quatre livres, et enfin Richard Wevenson donna cinq livres; et ce sont là tous les dons qui furent faits alors. »

Leland parle, à plusieurs reprises, de la famille des chevaliers de Tilney comme des principaux bienfaiteurs de l'église de Saint-Botolph, et confirme, en particulier, cette circonstance, que la première pierre a été posée par une dame de cette famille; seulement il lui donne un autre nom de baptême. On suppose qu'une grande partie des dépenses énormes que l'érection de l'édifice a dû coûter ont été faites par les marchands qui, suivant Leland, « venaient de toutes les parties de l'est, et avaient l'habitude de se rendre à Boston; les religieux, ajoute-t-il, les considèrent en quelque sorte comme les fondateurs de leur maison. » (*Itin.*, vol. VI, fol. 59.) Une chose certaine, c'est que l'architecture de l'église est d'au moins un demi-siècle postérieure à la date que nous venons d'indiquer; il se peut que les travaux aient traîné en longueur, comme cela avait souvent lieu dans les édifices aussi considérables. Le peu d'importance des premiers dons tend d'ailleurs à le faire croire.

La tour n'est pas beaucoup plus ancienne que le milieu du XV^e^ siècle, et encore est-il douteux qu'elle remonte à cette époque. L'agencement des différents étages lui donne beaucoup de ressemblance avec celle de Louth; mais celle-ci est moins vaste et moins imposante. L'étage inférieur communique avec la nef par un grand arc qui atteint à la même hauteur que les fenêtres des autres faces. (Voir la coupe.) Un plafond en bois est maintenant placé un peu au-dessus de ces fenêtres, et empêche qu'on ne voie d'en bas celles de l'étage supérieur, ce qui détruit complétement l'effet saisissant que la disposition originale avait pour but de produire. Ce second étage, où se trouvent aujourd'hui les cloches, a été terminé avec soin à l'intérieur. Il est éclairé par huit fenêtres, et l'on en peut faire le tour au moyen d'une étroite galerie pratiquée dans l'épaisseur du mur et communiquant avec les escaliers. Dans les encoignures et aux trumeaux des fenêtres sont des colonnettes en faisceau, du sommet desquelles s'élancent des nervures de pierre, amorces d'une voûte qui

n'a probablement jamais été achevée, le plancher placé à cette hauteur paraissant aussi ancien que la tour elle-même.

Les larmiers de la première retraite des contre-forts étaient surmontés de statues qui s'élevaient au milieu d espèces de tourelles à créneaux. Ces figures, dont plusieurs ont été renversées par le vent, représentaient des personnages religieux. La porte d'entrée de la tour a été d'une grande beauté, mais les ornements du fronton qui la surmonte sont fort dégradés. La porte, d'ailleurs, est si peu élevée, par rapport à la masse de la tour, qu'elle en semble comme écrasée (*). Le troisième étage de la tour, dit le Beffroi, est divisé dans le milieu de sa hauteur par un toit couvert de plomb qui abrite les cloches. Sur la face ouest est une porte basse et large, qui communique avec une galerie à balustrade, faisant le tour du clocher; on a pensé que cette porte a pu être pratiquée dans le but de servir de passage pour les cloches.

La lanterne, ou quatrième étage de la tour, est octogone, et la différence de sa forme avec celle du beffroi est rachetée par des pendentifs en trompe. Le toit ou plate-forme est en pierre ainsi que les gouttières; le système en est curieux et décèle beaucoup d'art. Toute la construction de la lanterne est, du reste, d'une légèreté et d'une élégance admirables. Elle est éclairée par huit fenêtres, dont le motif est une reproduction en petit de celui des fenêtres du second étage, mais qui présentent trois divisions au lieu de deux dans leur hauteur. Les angles de la lanterne sont consolidés par des arcs-boutants doubles, qui s'appuient sur les pinacles couronnant les angles du beffroi, et portant eux-mêmes sur les grands contre-forts à trois retraites qui portent de fond et assurent la solidité de la tour. Au sommet est une balustrade à jour, au centre de laquelle s'élève, sur chaque face, un petit gable surmonté d'une girouette. Des corbeaux en pierre et une porte constatent qu'à la hauteur du bas des fenêtres de la lanterne, devait exister jadis un plancher.

La maçonnerie de la tour tout entière est aussi digne d'admiration que l'élégance de ses formes; à peine y peut-on remarquer des traces de lézardes ou de tassements. Ce dernier accident a été prévenu complétement par d'énormes fondations, dont les dernières assises ont tant d'empatement, qu'elles atteignent jusque sous le lit de la rivière. L'architecte a également pris les plus grandes précautions afin que la tour ne pût en aucune façon fatiguer la nef; afin de mieux rendre impossible ce danger, il a même fait le sacrifice de la symétrie de l'étage inférieur, en y ajoutant un contre-fort supplémentaire, destiné à éviter tout mouvement. (Voir le plan.)

La lanterne de l'église de Boston, dit M. Wilson, à qui nous empruntons les détails de cette notice, était destinée à être éclairée la nuit, afin de servir de phare. Cette circonstance ajoute encore à l'intérêt qui s'attache à une construction aussi magnifique que la tour de Boston; elle est d'ailleurs confirmée par des faits analogues : ainsi Stow affirme que le clocher de l'église de Bow à Londres (*Bow church, Cheapside*) était garni de cinq fanaux, et Drake, en parlant de l'église de Tous-les-Saints à York, qui présente une grande ressemblance avec celle de Boston, assure, d'après les traditions, qu'on allumait la nuit, dans la tour, un fanal destiné à servir de guide aux voyageurs, obligés de traverser l'immense forêt de Galtree pour se rendre à la ville; le crochet qui servait à suspendre la poulie de ce dernier fanal existe encore.

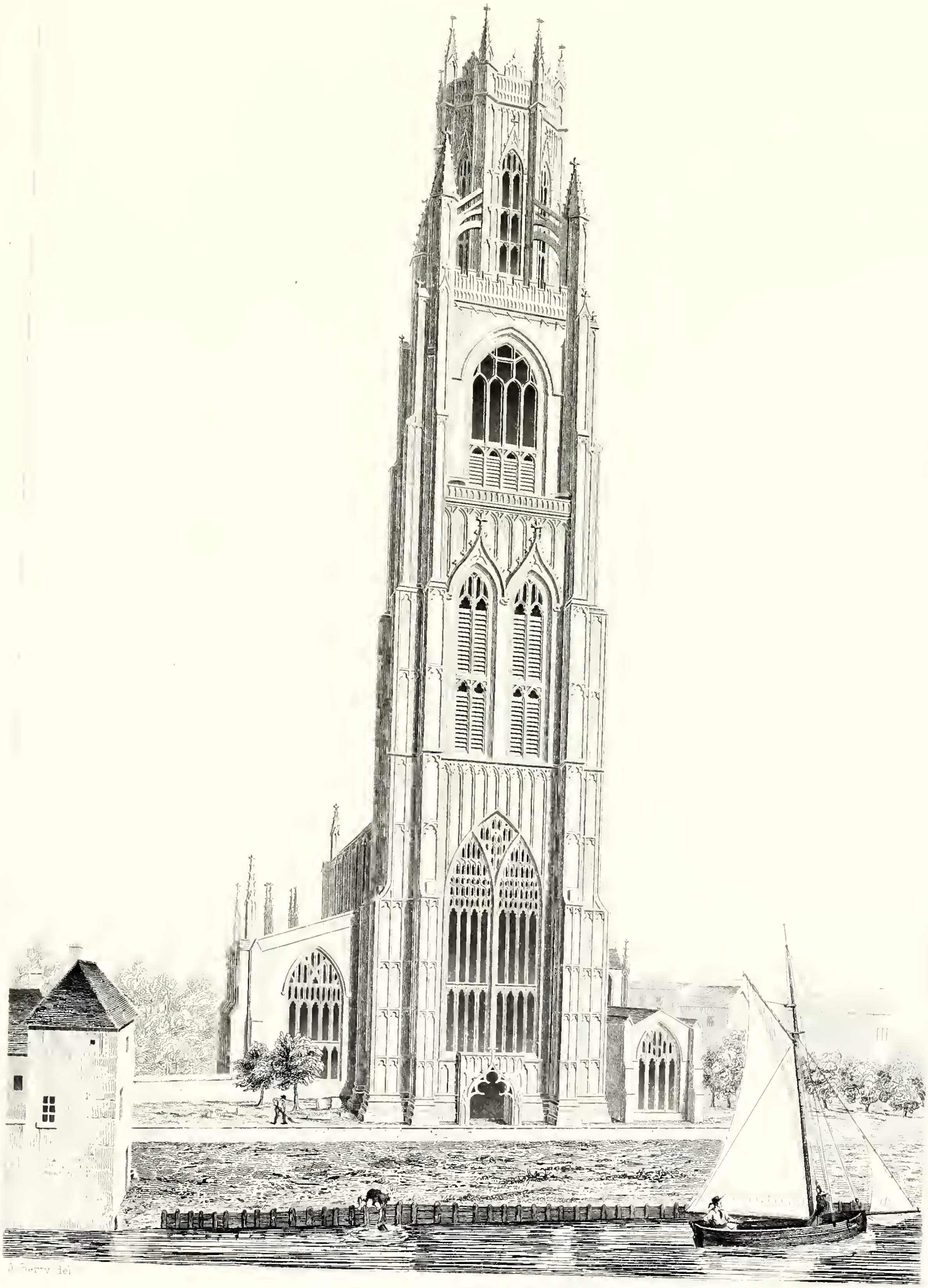
(*) On remarque un défaut semblable dans la façade de la cathédrale de Cologne, et il ne serait pas impossible que ce peu d'élévation des portes eût eu pour objet de donner, par le contraste, plus de grandeur aux tours mêmes.

— BIBLIOGRAPHIE. —

1° Leland. *Itenerary of Great-Britain.* Oxford, 1710. 9 vol. in-8°.

2° E. J. Wilson. Notice sur l'église de Boston, dans le 4e vol. des *Architectural antiquities of Great-Britain.* Londres, 1814. In-4°.

3° J. Briston. *Chronological history and graphic illustrations of christian architecture in England.* Londres, 1835. In-4°. Ce volume forme le 5e et dernier du grand ouvrage que nous venons de citer.



ÉGLISE DE St BOTOLPH, A BOSTON

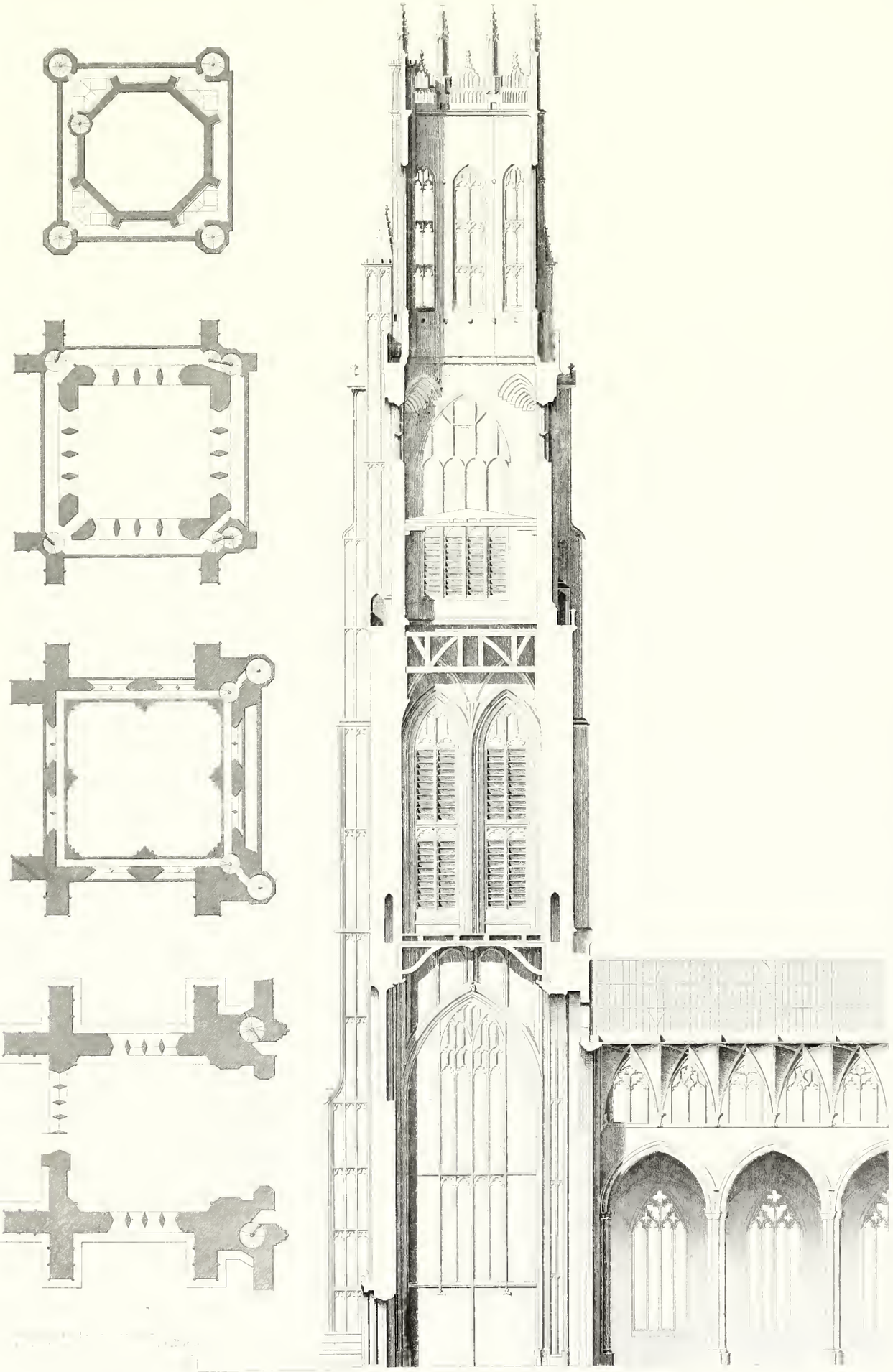
(Angleterre)

Kirche des h. Botolph in Boston England

ST BOTOLPH'S CHURCH BOSTON England

Chiesa di San Botolfo a Boston Inghilterra

Iglesia de San Botolfo en Boston *Inglaterra*



Iglesia de San Botolfo en Boston *Detalles*

ÉGLISE DE DORCHESTER (FENÊTRE SEPTENTRIONALE DU CHŒUR).

L'église de Dorchester, dans le comté d'Oxford, est un vaste édifice de différents styles, dont il est souvent question dans l'histoire de la province. Sous la dynastie anglo-saxonne, il existait à Dorchester un siége épiscopal, qui fut transféré à Lincoln, vers la fin du XI^e^ siècle. En 1140, cette perte fut compensée par la fondation d'un prieuré, due à Alexandre, évêque de cette dernière ville. C'est à l'époque de l'établissement de ce prieuré qu'il faut reporter la construction de la plus grande partie de l'église actuelle, ainsi que le démontre une porte d'architecture normande pratiquée dans le mur du nord. Le chœur, qui est la partie la plus intéressante du monument, ne date que du milieu du XIV^e^ siècle ; dans l'origine, il devait produire un magnifique effet ; mais aujourd'hui les beautés en sont presque disparues, par suite du défaut d'entretien, de l'emploi du badigeon, et des décorations de mauvais goût. C'est encore, néanmoins, une construction fort remarquable par la richesse des sculptures et l'élégance du style. Terminé carrément, comme l'est ordinairement le chœur des églises ogivales d'Angleterre, il est éclairé par quatre grandes fenêtres ornées de splendides vitraux, et aussi gracieuses qu'originales de composition. De ces fenêtres, deux sont percées dans le mur de face, à l'orient, une l'est dans le mur latéral, au midi, et l'autre, en face, dans le mur du nord. C'est cette dernière que nous avons reproduite, parce qu'elle offre un type curieux des capricieuses créations auxquelles se laissaient souvent aller ces maçons et ces imagiers dont l'imagination était aussi féconde que l'esprit était naïf et le cœur pieux.

Jusqu'à ce jour, ce qu'on a surtout étudié dans l'architecture du moyen âge, ce sont ses formes et les transformations qu'elles ont subies ; mais on ne s'est encore que peu attaché à en comprendre l'esprit. Cependant, dans le grand art de bâtir, le système passe avant la forme ; l'un est l'esprit, l'autre la lettre. Or, pour bien interpréter la lettre, il faudrait d'abord qu'on se fût bien pénétré de l'esprit, et c'est ce qu'on n'a pas fait ; il est vrai que lorsqu'on n'a, pour se guider, que les muets enseignements que fournissent les monuments eux-mêmes, l'intelligence des principes qui en ont dirigé la construction, est difficile à acquérir ; elle demande une organisation d'élite et des travaux sérieux, deux choses qu'on rencontre rarement. Il ne faut pas croire, au reste, que ces principes resteront toujours aussi obscurs qu'ils nous le paraissent aujourd'hui ; il est fort vraisemblable qu'ils s'éclairciront peu à peu, à mesure que les recherches deviendront de moins en moins superficielles, pour pénétrer plus avant au fond des choses. Déjà, en effet, on a obtenu des résultats qui le prouvent. On commence, par exemple, à comprendre comment s'est formée cette sublime architecture à ogives, sur l'origine de laquelle on a débité tant de fables bouffonnes ; on peut aujourd'hui démontrer que le grand principe sur lequel elle repose, de même que l'architecture grecque, c'est le *rationalisme*, c'est-à-dire qu'elle a été conçue pour répondre aux différents besoins des populations auxquelles elle était destinée, pour satisfaire aux exigences du climat sous lequel elles vivaient, pour permettre l'emploi des matériaux dont elles pouvaient facilement disposer. On peut reconnaître également que ces irrégularités si nombreuses dans les édifices du moyen âge, proviennent d'une sorte d'indifférence pour la symétrie, indifférence qui nous choque, parce qu'elle est contraire à notre éducation, mais qu'on peut expliquer en partie chez des gens habitués à marcher droit à leur but, et chez lesquels il n'existait pas de traditions pour étouffer le sentiment de l'originalité ; il semble, d'ailleurs, qu'au moyen âge on laissait aux inspirations individuelles une latitude très-grande, trop grande peut-être. La prodigieuse variété qu'on remarque dans l'ornementation des monuments ogivaux, tend au moins à le faire croire. Il en est de même de ces disparités dans les ensembles, dont il n'est plus possible de dire qu'elles sont le résultat de l'ignorance. Une telle assertion est effectivement tellement ridicule, qu'on hésite à prendre la peine de la réfuter : qui pourrait croire que ceux qui étaient capables d'élever à 30 ou 40 mètres des voûtes d'une énorme portée, ne réussissaient pas à placer quelques jalons en ligne droite, ou à diviser une nef en parties égales ? Un classicisme caduc, édenté et aveugle, pouvait seul formuler une proposition aussi réjouissante. Nous le répétons, nous sommes persuadé qu'on expliquera un jour convenablement la plupart de ces anomalies qui nous étonnent, et de ces excentricités souvent aussi ingénieuses que bizarres, dont la fenêtre reproduite sur la planche offre un curieux exemple.

Cette fenêtre représente la généalogie de Jésus-Christ. C'est la traduction en pierre de ce verset d'Isaïe : « Il sortira un rejeton de la tige de Jessé : une fleur naîtra de sa racine(*). » En effet, du ventre de Jessé, couché sur l'appui de la fenêtre, s'élève une tige qui, en se ramifiant, forme les meneaux de la baie, et supporte vingt-quatre petites figures représentant, a-t-on dit, les rois de Juda, ancêtres de Jésus. Mais cette explication pa-

(*) Chap. XI, vers. 1.

rait fort problématique ; car d'abord les rois de Juda étaient, d'après saint Matthieu, au nombre de vingt-huit et non de vingt-quatre ; ensuite trois seulement des statuettes de la fenêtre (au nombre desquelles est celle de David, reconnaissable à sa harpe) portent des couronnes, emblèmes de la royauté ; les autres présentent des attributs fort différents, et qui pourraient bien désigner les prophètes qui ont prédit la naissance du Messie. Il est fâcheux que les phylactères déroulés que tiennent la plupart des personnages ne portent plus d'inscription, comme cela devait avoir lieu primitivement, car ces inscriptions décideraient vraisemblablement la question. Nous avons, au reste, donné toutes les figurines en grand, afin qu'on pût juger de leur caractère.

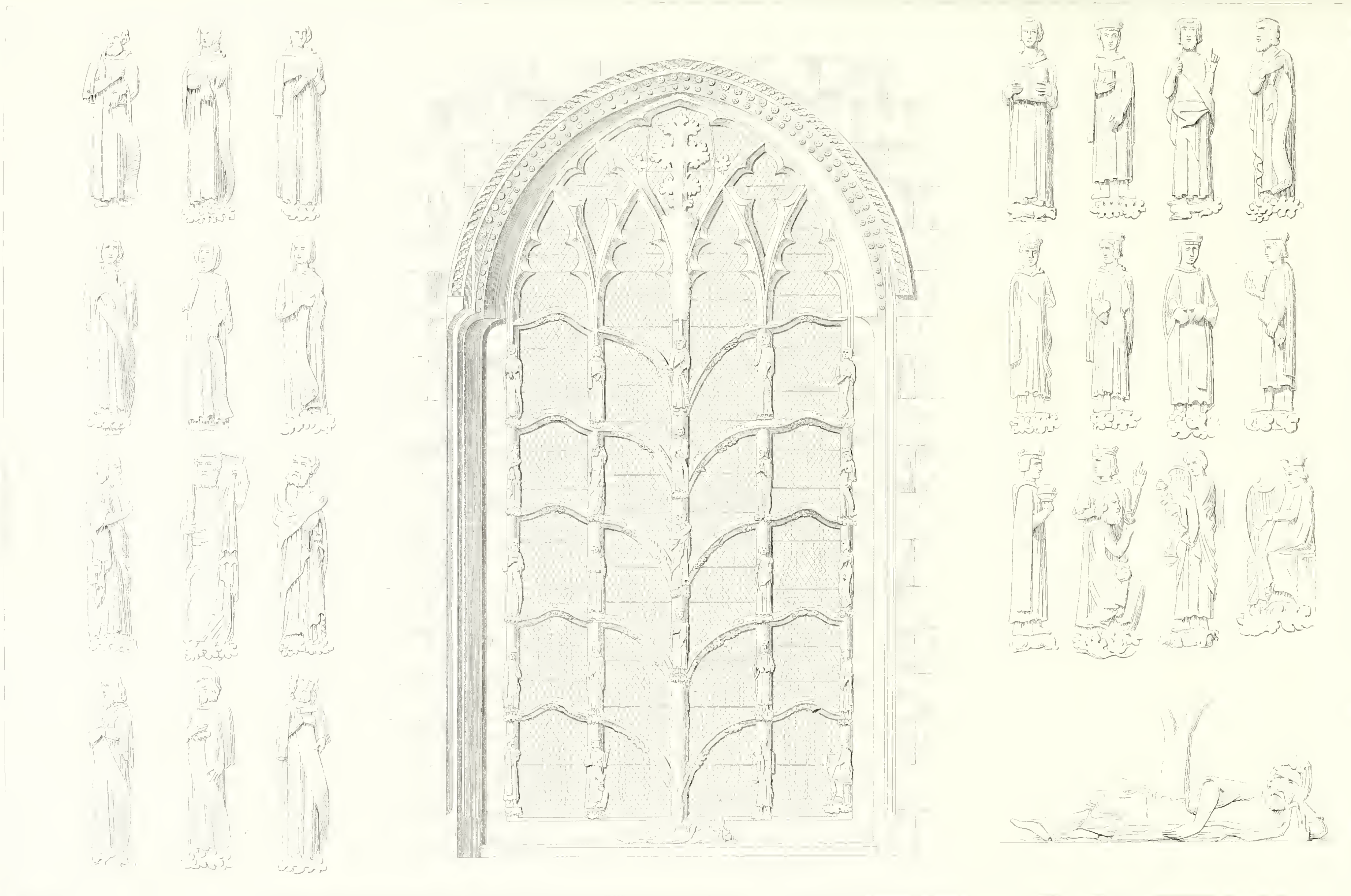
Le sujet de la généalogie de Jésus, figurée par un arbre mystique, chargé de rois et de prophètes, a été commun du XII^e^ au XVI^e^ siècle, mais les détails offrent diverses modifications. Ainsi, la tige ne part pas toujours du ventre ; elle part également de la poitrine, de la bouche et du crâne. Ordinairement, au sommet de la branche principale, est la statue de la Vierge, tenant son fils dans ses bras. On trouve des tiges de Jessé sur des tympans de porte, des retables, des poteaux corniers, des vitraux, des manuscrits, etc.

Sur les meneaux de la fenêtre opposée à celle que nous venons de décrire, se voient dix figurines représentant une procession transportant un cercueil ou plutôt une châsse : on n'en peut décider avec certitude, l'objet transporté n'existant plus, et n'ayant peut-être jamais existé. Divers groupes existent aussi sur le réseau des deux fenêtres, à l'orient du chœur.

— BIBLIOGRAPHIE. —

1° J. Britton. — *The Architectural antiquities of Great-Britain.* 5 vol. in-4°. Londres, 1835.

2° Didron et Durand. — Manuel d'iconographie grecque et latine. 1 vol. in-8°. Paris, 1845.



Ribault sc.

ÉGLISE DE DORCHESTER, (Comté d'Oxford)

Angleterre

DORCHESTER CHURCH, (Oxfordshire) England.

Chiesa di Dorchester

Inghilterra

England

Iglesia de Dorchester (Condado de Oxford) Inglaterra

Par Jules Gailhabaud

CIBORIUM DE SAINT-PAUL HORS LES MURS DE ROME.

L'église de Saint-Paul hors les murs de Rome, fondée par Constantin le Grand, et augmentée par ses successeurs, devint un des temples les plus vastes et les plus célèbres des premiers siècles de l'Église; sans doute, dès l'origine, la munificence des empereurs éleva sur le tombeau du saint apôtre un ciborium digne de fixer l'attention des fidèles, qui, de toutes les parties du monde chrétien, se rendaient en pèlerinage auprès de la sépulture du martyr. Ce monument disparut de bonne heure, dépouillé de ses richesses par les Barbares, qui plus d'une fois saccagèrent Rome chrétienne. Refait à la fin du XIII^e^ siècle, dans un style tout différent de celui qu'on y vit précédemment, nous allons faire connaître ce dernier, qui, lors de l'incendie de l'église, en 1822, échappa, comme par miracle, à la destruction presque totale de l'antique édifice.

Tout ciborium se compose de quatre colonnes s'élevant vers les angles de l'autel, et portant une voûte plus ou moins ornée, et dont la décoration externe constitue un petit monument complet, rappelant les tombeaux ou *memoriæ* qui s'élevaient sur la sépulture des martyrs. On suspendit originairement à la voûte les custodes en forme de colombes, dans lesquelles étaient conservées les saintes hosties, ce qui fit donner le nom de *Ciborium*, de *Sacro Cibo*, à l'ensemble du petit monument qui les supportait. Des voiles formés d'étoffes précieuses étaient suspendus aux quatre faces, entre les colonnes, pour masquer l'autel pendant une partie des cérémonies, usage conservé encore de nos jours chez les Grecs; enfin, lorsqu'on cessa de suspendre le saint sacrement à la voûte du *ciborium*, une lampe toujours allumée prit sa place au-dessus de l'autel.

On sait combien les monuments d'architecture ogivale sont rares à Rome; la seule église de la *Minerva* présente quelques travées construites dans ce style, et le gothique italien n'offre que bien peu de relations avec celui du Nord. Les meubles des églises et les tombeaux, au contraire, sont assez communs; les dépenses minimes auxquelles ils conduisaient les donataires, la finesse de l'architecture ogivale, le luxe de la décoration en mosaïque, furent les causes qui n'arrêtèrent point, comme la construction de vastes édifices. On compte à Rome quatre exemples de *ciborium* ogival : 1° à Saint-Jean de Latran, 2° à Sainte-Cécile du Transtevere, 3° à Sainte-Marie in Cosmedin, 4° à Saint-Paul hors les murs : c'est celui qui est représenté sur les planches jointes à cette notice.

Une inscription dédicatoire placée au-dessus de l'arc principal (Voir la planche de détails) nous apprend que, l'an mil deux cent quatre-vingt-cinq, l'abbé Barthélemy fit faire cet ouvrage, qu'il dédia au saint; deux petites inscriptions placées sous les pinacles d'angles de la même façade, disent que ce travail fut fait par Arnolfus et les siens (cum suos). On est donc bien fixé sur tous les points importants de l'histoire de ce monument, la date de sa construction, les noms du donataire et de l'artiste; il ne nous reste plus qu'à le décrire.

Les quatre colonnes qui portent le *ciborium* de Saint-Paul sont en porphyre; les chapiteaux en marbre blanc sont tous variés et couverts de riches feuillages dans le goût du XIII^e^ siècle italien. Au-dessus des chapiteaux s'élèvent quatre écoinçons ornés de niches contenant des statues d'apôtres, puis des colonnettes légères. Ces angles, auxquels des saillies bien combinées donnent de la vigueur, maintiennent la poussée d'arcs aigus enrichis de quelques moulures sculptées; l'intrados est trilobé, et les angles des trèfles sont décorés de mosaïques en émail. Les tympans des arcs sont ornés de sujets en relief; sur la gravure jointe à cette notice, et qui représente la face du *ciborium* tournée vers la nef principale de l'église, l'artiste a figuré l'abbé donataire, tenant à la main le petit monument; il en fait hommage à saint Paul, qui est placé de l'autre côté de l'arc; un religieux du monastère accompagne l'abbé et porte sa crosse et sa mitre. Une corniche très-fine dans ses détails couronne la partie du *ciborium* qui contient les arcades et la sépare de la région supérieure, dans laquelle on remarque d'abord quatre clochetons ou pinacles légers, qui par leur poids donnent plus de stabilité à la construction et servent de butée à la poussée de la voûte intérieure.

Le milieu de chaque façade est occupé par un fronton encadré de moulures, et portant sur ses deux pentes de nombreuses crosses végétales d'une composition très-simple. Le fond du tympan (Voir la figure I de la planche de détails) est rempli par une riche mosaïque en émaux d'or et de couleur formant des étoiles; le sommet de l'angle est occupé par trois cercles de porphyre encadrés de mosaïque et de marbre; l'ensemble est artistement disposé de manière à figurer un trèfle gothique. Au centre du triangle est une belle rose à jour, composée d'un riche profil formant le cercle extérieur qui enveloppe huit petites arcades portées par autant de colonnettes, ayant leurs bases et leurs chapiteaux, et rayonnant autour d'un cercle central découpé en quatrefeuilles à l'intérieur. Cette rose, qui éclaire la voûte du ciborium et se répète, comme les autres ornements, sur chacune des faces de l'édicule, est portée par deux anges en relief, sculptés en marbre blanc, et rappelant, par leur pose et même par l'agencement de leurs draperies, les figures ailées que les Romains plaçaient fréquemment dans les

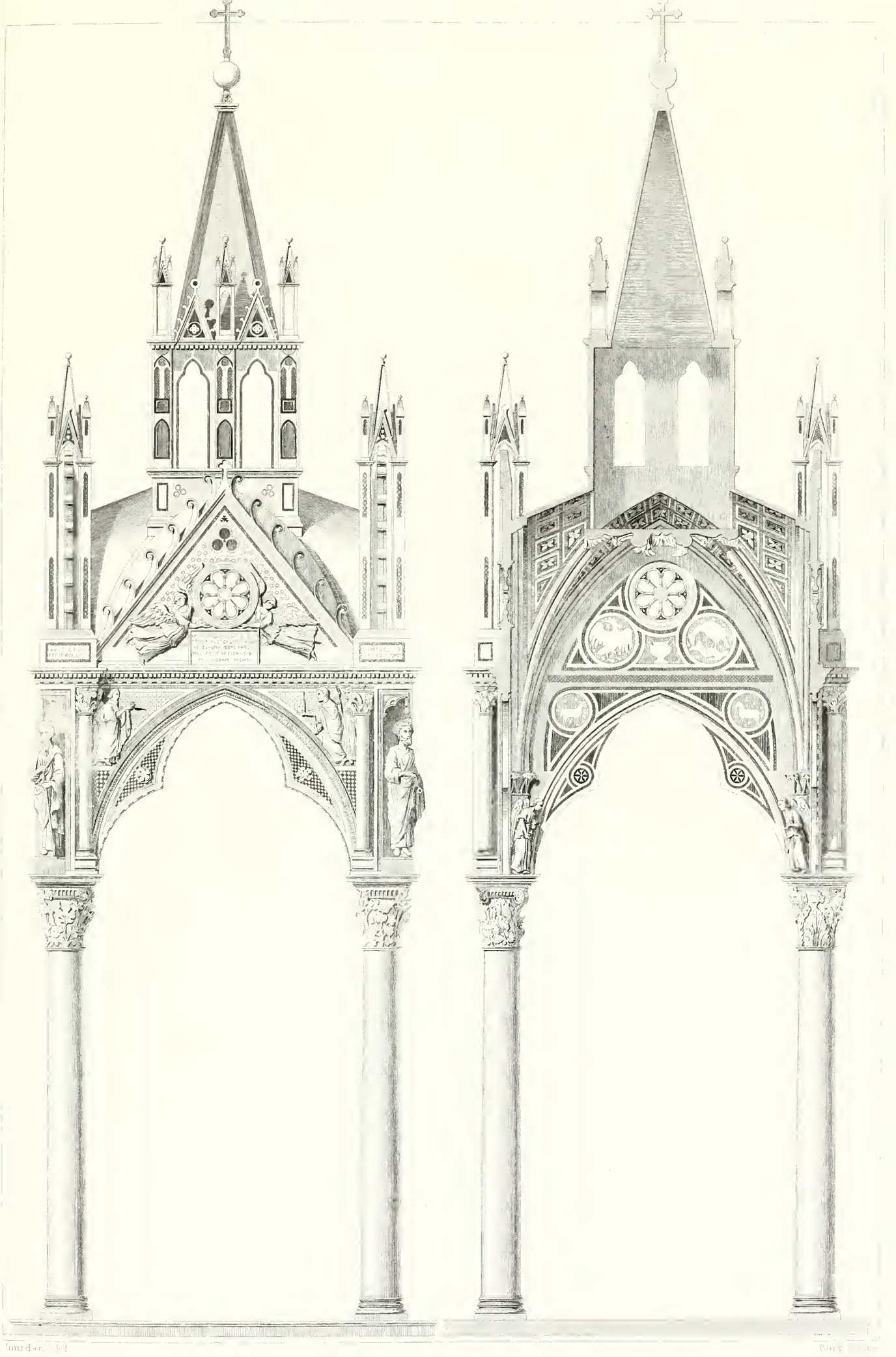
frises de leurs édifices, et plus souvent encore sur leurs sarcophages ornés. Au-dessous de la rose est placée l'inscription dédicatoire déjà mentionnée.

La partie culminante du monument est occupée par un lanternon à jour, de forme carrée à sa base, et servant à éclairer la voûte intérieure à son sommet. Il se compose d'un soubassement couronné de moulures, et portant, sur chaque face, trois contre-forts couronnés de pinacles, et ornés d'arcades feintes en marbre de couleur; entre ces contre-forts, qui ne sont que figurés eux-mêmes, s'ouvrent deux baies trilobées surmontées chacune d'un fronton portant des crochets découpés, et une mosaïque dans le tympan. Le lanternon se termine par une pyramide que domine une croix posée sur un globe.

L'intérieur du ciborium n'est pas moins riche en sculptures et en mosaïques que les faces externes; sur les chapiteaux sont placés quatre anges exécutés en ronde bosse et portant à la main les vases sacrés nécessaires au sacrifice de la messe, calice, patène, encensoir, etc. Derrière ces figures, des colonnettes raccourcies portent sur leurs chapiteaux les nervures diagonales de la voûte ainsi que les formerets. Les quatre parois intérieures du monument présentent d'abord les arcs trilobés ornés de moulures et de mosaïques; dans le tympan on a figuré des agneaux incrustés en marbre blanc sur couleur, dans des cercles entourés de mosaïque. Au-dessus de cette première division de la paroi, le sommet se décore avec trois cercles, dont le plus important est la partie interne de la rose à jour déjà décrite précédemment (Voir la fig. II sur la planche de détails). Cette rose est portée par deux grands cercles en marbre contenant chacun des motifs différents d'incrustement en riches matières de nuances diverses; dans l'un on voit un aigle aux ailes étendues; l'autre contient aussi un oiseau déchirant sa proie; entre les cercles on a placé une coupe de forme antique. Tous les fonds et les principales lignes de cadres de ces décorations sont en mosaïque d'émail d'or et de couleur, exécutée avec le plus grand soin. Entre les formerets et les nervures principales s'élèvent des voussures ornées de petits caissons en losanges, ornés de rosaces et recevant le jour qui les éclaire par la partie inférieure du lanternon dont ce monument est couronné. La construction de cette partie supérieure de la voûte est telle que les nervures portent en même temps ce lanternon et un plafond orné de fleurons, d'ailes de chérubins et autres motifs, du centre desquels descendait la chaîne de suspension destinée à soutenir la colombe ou le vase qui contenait le saint sacrement.

— BIBLIOGRAPHIE. —

1° *Ciampini. Vetera monumenta*, etc.; Romæ, 1747, in-folio, pl
2° *Vasi*. Itinéraire instructif de Rome. Rome, 1786, planches
3° S. Dagincourt. Hist. de l'art par les monuments. Paris, 1823, pl.
4° Hibby. Itinéraire de Rome. Rome, 2 vol. in-8°, planches.



CIBORIUM DE LA BASILIQUE DE St PAUL HORS LES MURS DE ROME.

CIBORIUM OF THE BASILICA OF St. PAUL EXTRA MUROS, ROME.

Ciborio de la Basilica de San Pablo, extra muros de Roma. (Italia)

Monuments Anciens et Modernes

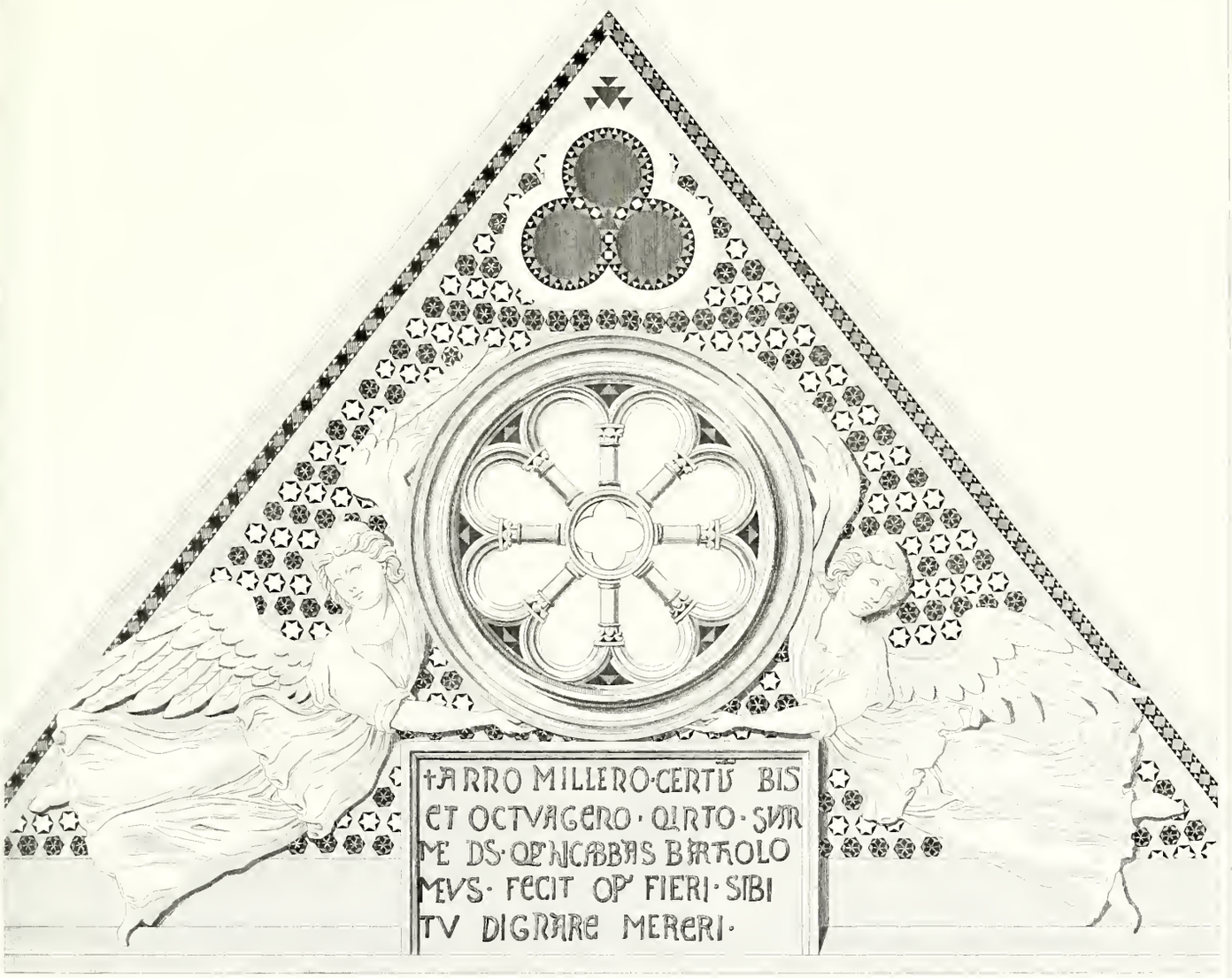


Fig. 1

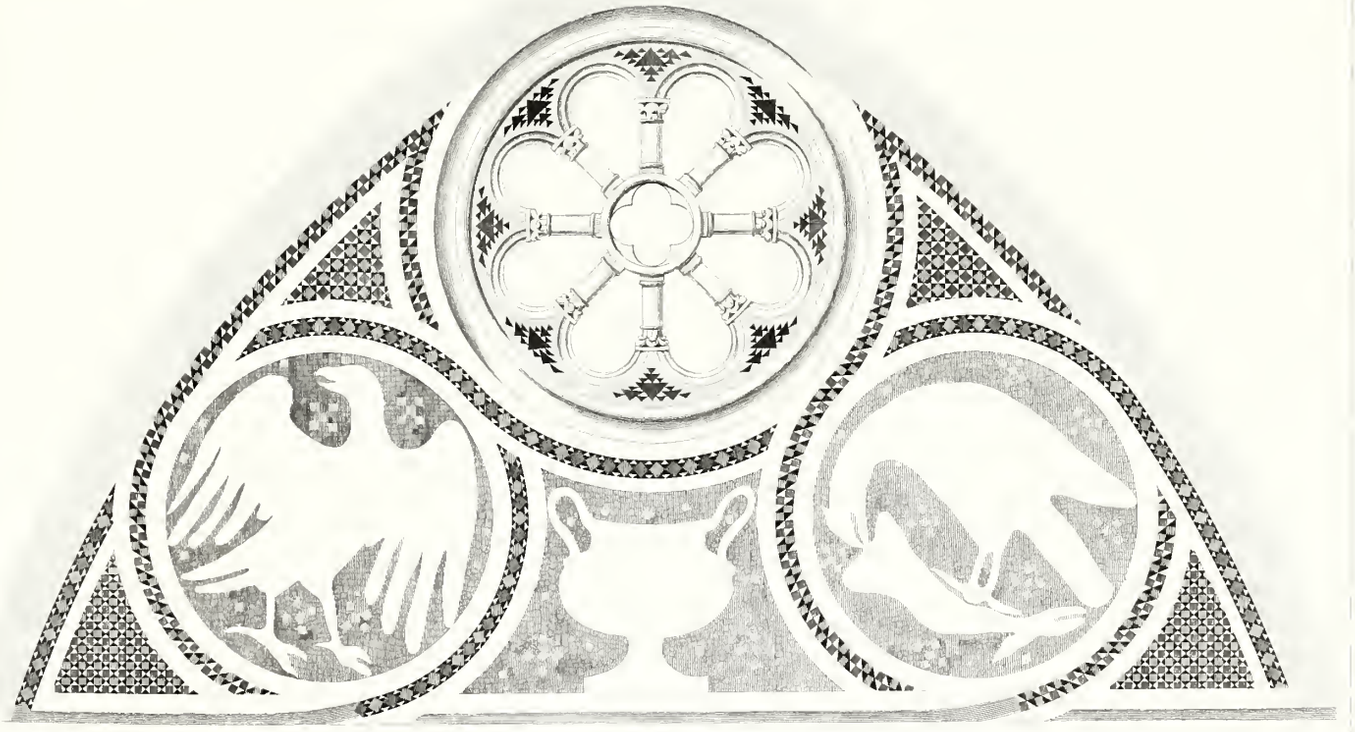


Fig. 2

Jourdan del. — Parv sculp.

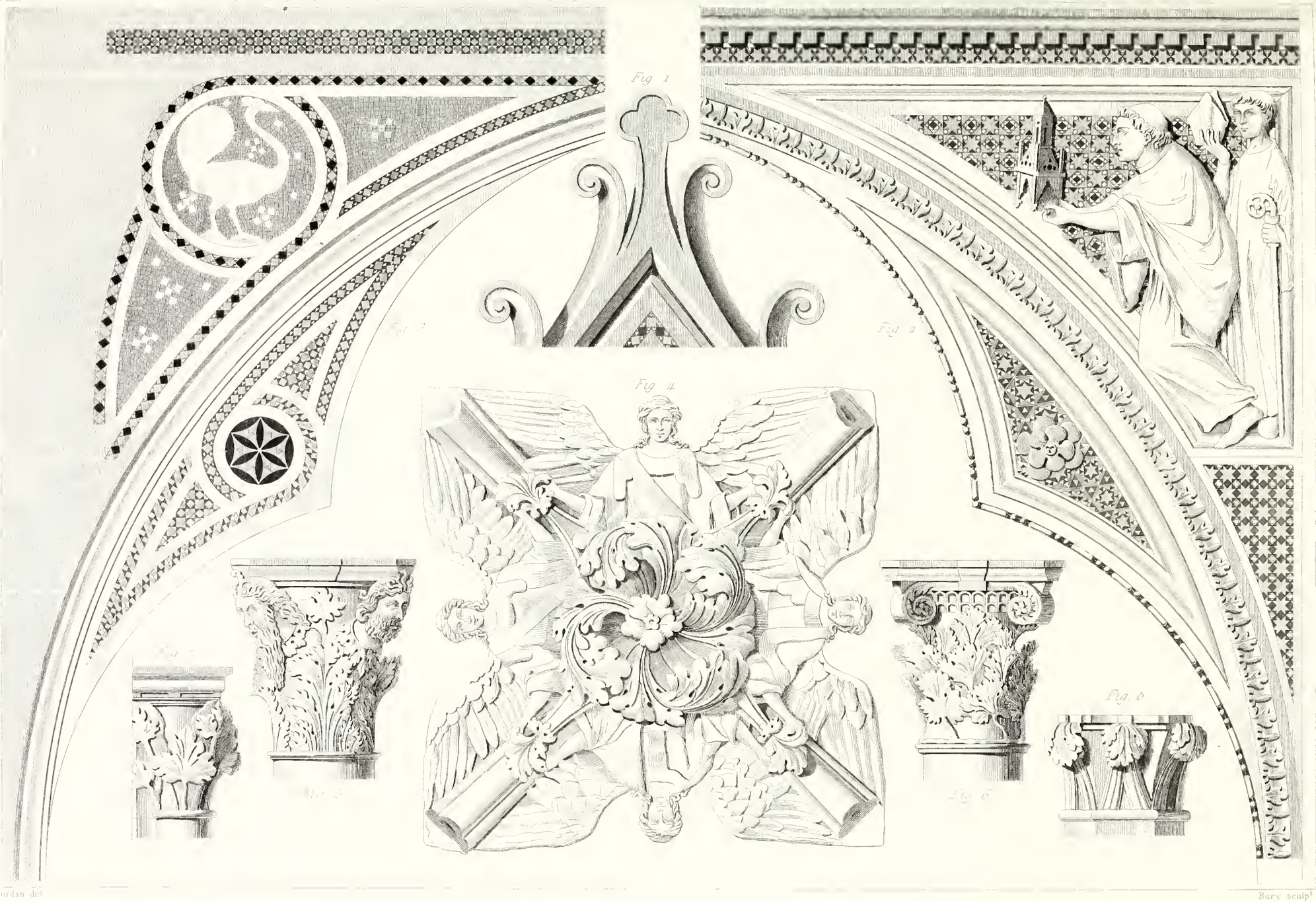
CIBORIUM DE LA BASILIQUE DE S^t PAUL HORS LES MURS DE ROME.

Détails. Pl. 1.

Ciborium der Basilika des hlg. Paulus ausserhalb Roms. — Ciborio della Basilica di S. Paolo fuori le mura di R.

Détails Pl. 1 — CIBORIUM OF THE BASILICA OF S^t PAUL WITHOUT THE WALLS OF ROME — Particolarmente Pl. 1.

Anciens et Modernes — Ciborio de la Basilica de San Pablo extra muros de Roma (Detalles L^a 1^a) — Par Jules Gailhabaud



Bourdan del

Bury sculp.t

CIBORIUM DE LA BASILIQUE DE S.t PAUL-HORS-LES-MURS DE ROME.

Détails. Pl. II.e

Ciborio della Basilica di S. Paolo fuori le mura di Roma

Partutamente

CIBORIUM OF THE BASILICA OF St. PAUL EXTRA MUROS, AT ROME. Details Pl. II.d

Ciborio de la Basilica de San Pablo extra muros de Roma. (Detalles.)

TABERNACLE-AUTEL, A FLORENCE.

Dans une des belles et si nombreuses églises bâties à Florence par le grand architecte de la république, Arnolfo de Cambio, et située entre le dôme et le palais Vieux, dans Or-San-Michele ou Saint-Michel, élevée sur l'emplacement d'un ancien magasin à blé, *horreum*, d'où lui vient son nom, l'artiste et l'antiquaire vont pieusement admirer un chef-d'œuvre d'architecture et de sculpture, dû au grand talent, au génie puissant d'Andrea di Cione, que Vasari nomme Orcagna, on ne sait pour quelle raison.

La confrérie d'Or-San-Michele ayant rassemblé de nombreuses aumônes offertes à la Vierge dans la grande mortalité qui eut lieu à Florence en 1348, résolut de bâtir un tabernacle-autel de la plus grande richesse possible. L'illustre artiste florentin Andréa di Cione présenta un projet qui l'emporta sur ceux de ses nombreux rivaux; car le projet avait été mis au concours, concours sérieux et républicain. L'œuvre sortie de l'imagination fertile et brillante, et du ciseau habile d'Andréa, est le tabernacle-autel qui fixe notre attention en ce moment. Il est exécuté en marbre blanc de la plus belle qualité, orné de mosaïque également en marbre de couleur, et de verre de plusieurs teintes.

André n'avait que trente ans lorsqu'il termina le tabernacle de Saint-Michel; il était né en 1329, et son œuvre est signée de 1359. Seize années plus tard il éleva encore la loge des Lances, sur la place de la Seigneurie (jadis place du Grand-Duc), et dans laquelle l'architecte a complétement abandonné le style à ogive de sa patrie. Là, les arcades sont à plein-cintre, et l'édifice avait pris un cachet très-prononcé de la Renaissance, avec des réminiscences de l'architecture romaine.

Quoique les quatre arcades principales de notre tabernacle soient formées du plein-cintre, l'artiste a conservé cependant, pour le caractère général de son œuvre, tous les éléments indigènes du style à ogive florentin. L'ensemble présente un cachet de grandeur, de gravité, d'élégance sévère, qu'André a su donner à toutes ses œuvres d'architecture, comme à ses peintures et à ses sculptures. Le système de la ligne horizontale, du génie antique, domine dans notre tabernacle, qui est pour ainsi dire élevé par couches ou par tranches. Mais ne semble-t-il pas que le grand fronton triangulaire des faces se lie, se soude mal avec le reste du monument? Et le dôme octogone, surmonté de la statue de saint Michel, malgré toute sa richesse, semble ne pas appartenir au style du reste; il faut convenir qu'il y a loin de l'effet qu'il produit, à l'effet de nos belles pyramides à jour qui semblent se terminer dans l'air! L'autel de Saint-Michel est encore une des innombrables preuves du peu de succès qu'obtint, dans son imitation en Italie, notre grande et sévère architecture septentrionale. Le génie de l'antiquité n'a jamais pu quitter les artistes italiens au moyen âge, et il se montre incessamment dans toutes les œuvres des arts du dessin. Cette particularité est très-remarquable, et n'a pas encore été assez étudiée d'une manière sérieuse par les antiquaires.

Andréa se réserva, ainsi que son frère Bernardo, toutes les figures, et confia le reste des sculptures à des maîtres de différents pays de l'Italie. Il n'employa ni ciment ni mortier pour joindre ses blocs; il y suppléa par des crampons de cuivre qui lient les divers morceaux de marbre dans l'épaisseur des murs, et ces crampons sont invisibles à l'œil, de façon que l'édifice semble taillé dans un seul et même bloc. Tous les plus minutieux détails de ce tabernacle sont exécutés avec un goût parfait et avec le soin le plus délicat. Il est facile de voir que les artistes de cette époque ne travaillaient pas uniquement pour leur salaire; ce qui les stimulait surtout, c'était leur amour, poussé jusqu'à l'exaltation, pour l'art qu'ils cultivaient. Voilà le véritable motif de la perfection qu'on remarque dans toutes les œuvres d'art de cette grande et belle époque. Les planches qui accompagnent cette description historique, mesurées et dessinées avec une scrupuleuse exactitude, nous dispensent d'entrer dans l'énumération des détails qui composent la partie architectonique du tabernacle de Saint-Michel. Nous nous arrêterons donc spécialement aux sculptures.

Au côté gauche, au nord, sur le soubassement du monument, dans deux bas-reliefs de forme octogone, sont représentées d'abord la naissance de la Vierge Marie, et ensuite sa première visite au temple. Au centre, entre ces deux sujets, l'on voit la Foi. Sur la face que représente notre petite planche, sont figurés le mariage de la Vierge et l'Annonciation. Au centre, nous voyons une petite figure agenouillée représentant l'Espérance. Sur la face de droite, au midi, le grand artiste a placé la naissance de Jésus-Christ et l'adoration des Mages; au centre, nous voyons l'Amour divin ou la Charité. Sur la quatrième face, au levant, le sculpteur a représenté le sacrifice dans le temple de Jérusalem, et l'ordre donné à la sainte famille de fuir en Égypte. Comme cet autel ou tabernacle est dédié à la Vierge Marie, André a placé, sur la face orientale, derrière le tableau que nous montre notre petite planche, la mort et l'assomption de la Vierge. Les angles du soubassement, ornés de contre-forts, sont enrichis de bustes de rois, de reines, de saints et de saintes. Les colonnes torses

qui supportent la partie supérieure de l'édifice sont surmontées de petites statuettes de prophètes; elles sont au nombre de douze, et de 90 centimètres de hauteur. Dans les angles formés par l'arcade, les montants et la frise, l'artiste a placé des anges d'une gracieuse physionomie. La frise est composée d'une sorte de métopes, qui représentent alternativement des anges et des pères de l'Église. Le fronton triangulaire est surmonté d'une figure tenant un écusson, présentant un champ uni à bande, sur laquelle on lit le mot « *Libertas* »; cet écusson est celui de la confrérie qui fit exécuter l'autel.

Ce magnifique monument d'Andréa Cione est isolé, ainsi qu'on aura pu le deviner par la description que nous venons d'en faire. Il est placé dans l'angle sud-est de l'église, et dans un endroit fort obscur. Il faut savoir l'histoire du monument qui contient notre autel, pour concevoir pourquoi celui-ci est situé dans un lieu si désavantageux. Le bâtiment, aujourd'hui église de Saint-Michel, a été élevé en 1284 par Arnolfo de Cambio, et destiné à servir de magasin de grains. Le rez-de-chaussée était à jour et présentait une halle formée de pilastres carrés, surmontés de voûtes à ogive. Il y avait dans cette « *loggia* » une image de la Vierge qui avait une puissance miraculeuse, et qui devint un objet de grande vénération. Vers l'année 1337, il fut décidé qu'on consacrerait la partie du monument où était l'image miraculeuse, et on l'enferma dans une petite chapelle; mais la foule des fidèles qui venaient se prosterner devant la Vierge de Saint-Michel dérangeait les actifs négociants qui se tenaient dans la loge ou halle pour parler de leurs affaires. Alors la Seigneurie décida que tout le rez-de-chaussée serait consacré à une église. Par les soins de Taddeo Gaddi, l'édifice profane fut converti en sanctuaire religieux; les arcades ouvertes de la halle furent fermées et remplacées par d'élégantes fenêtres, d'une richesse extraordinaire; le pourtour extérieur de l'église fut orné de niches et de statues d'un grand prix.

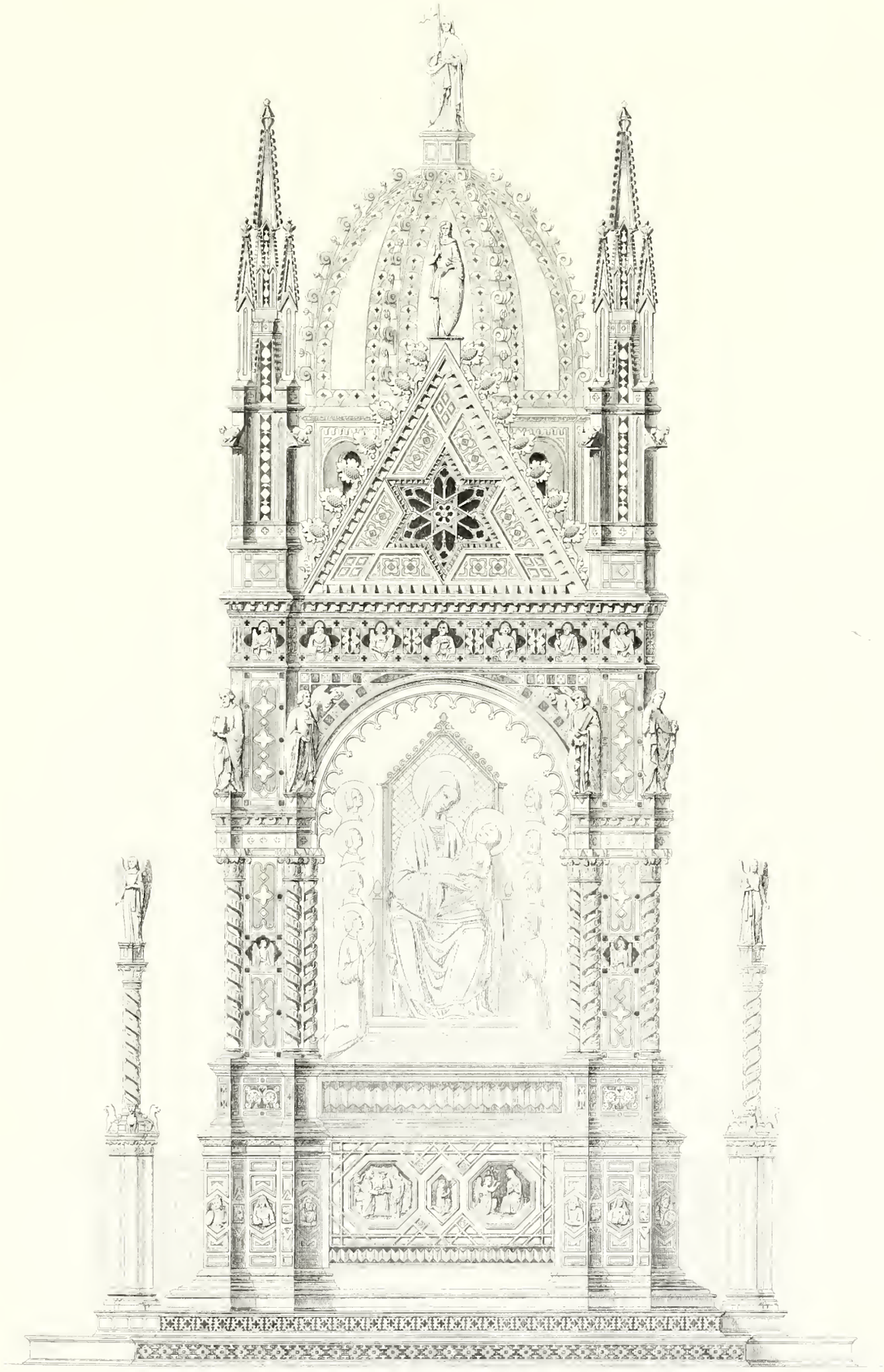
Nous ne connaissons en Italie aucun monument du genre de celui que nous décrivons, qui puisse lui être comparé. Il est unique dans la délicatesse de sa composition et la magnificence de son exécution. L'œuvre d'André Cione n'a point son semblable, disons-nous; mais il y a un monument qui peut lui être assimilé jusqu'à un certain point: c'est le tombeau du Scaliger Can-Signore à Vérone, exécuté en 1375 par Boninio de Campilione. Ce monument est aussi en marbre blanc, fort riche et fort élégant. Can-Signore le fit exécuter encore de son vivant. Il serait à désirer que nous eussions des gravures fidèles de ces célèbres tombeaux des Scaliger, des détails de leurs riches et nombreux ornements. Mais on s'aperçoit aux tombeaux des Scaliger qu'on est au nord de l'Italie, et que là l'art a subi une plus forte influence de nos artistes transalpins. L'habile architecte et sculpteur Boninio travailla aussi au dôme de Milan, où l'on retrouve, dans certaines parties, le style et le caractère du tombeau de Can-Signore.

La composition de l'autel de Saint-Michel est d'un caractère en même temps solide, sévère et élégant. Elle a du mouvement, mais tel qu'un grand architecte seul sait en donner à son œuvre. Tout est rationnel et calculé pour l'effet que l'artiste a voulu produire sur ceux qui venaient vénérer l'image exposée à leur piété. La magnificence est là de la délicatesse, de la finesse, et un exquis sentiment des proportions. Aucune partie ne se détache arbitrairement du tout; elles ont chacune leur raison d'être. Toutes les moulures sont d'un goût achevé; comme elles étaient destinées à être abritées contre l'injure du temps, on n'y voit point de larmiers, et, par conséquent, leur saillie n'est que moyenne. Les colonnes torses de notre monument sont d'une grande originalité. L'artiste a mirlitonné de deux galons épais une fine colonnette de noyau. La balustrade en bronze qui abrite l'autel est aussi d'un beau dessin, et digne du maître qui a composé le reste de l'édifice.

En étudiant les bas-reliefs de notre monument, on s'aperçoit de suite qu'André Cione a suivi l'école de Giotto, qui abandonna, comme l'on sait, l'archaïsme, l'antique sévérité du type sacerdotal et traditionnel, afin de donner plus d'individualité à ses œuvres. Cione travailla dans les mêmes sentiments, et il fut assez heureux pour imprimer à ses compositions et leurs détails un cachet d'originalité grandiose qui lui est propre. C'est dans le grand relief de la face orientale de notre autel qu'il s'est représenté lui-même, comme un des douze apôtres, la barbe rase, la tête couverte d'un chaperon, et le visage large et expressif. C'est sur cette face qu'on lit l'inscription suivante :

ANDREAS CIONIS PICTOR FLORĒTIN' ORATORII ARCHIMAGISTER EXTITIT HUI' 1359.

Si le beau tableau de notre autel est d'Ugolino de Sienne, ainsi qu'il lui est attribué, il faut convenir que ce peintre avait une imposante dignité et une grande magnificence dans ses œuvres, comme une rare perfection dans les détails et une noble expression de sentiment. Ugolino appartient à cette phalange des meilleurs maîtres contemporains de Cimabue. Il mourut en 1339.



Ed Prestat del

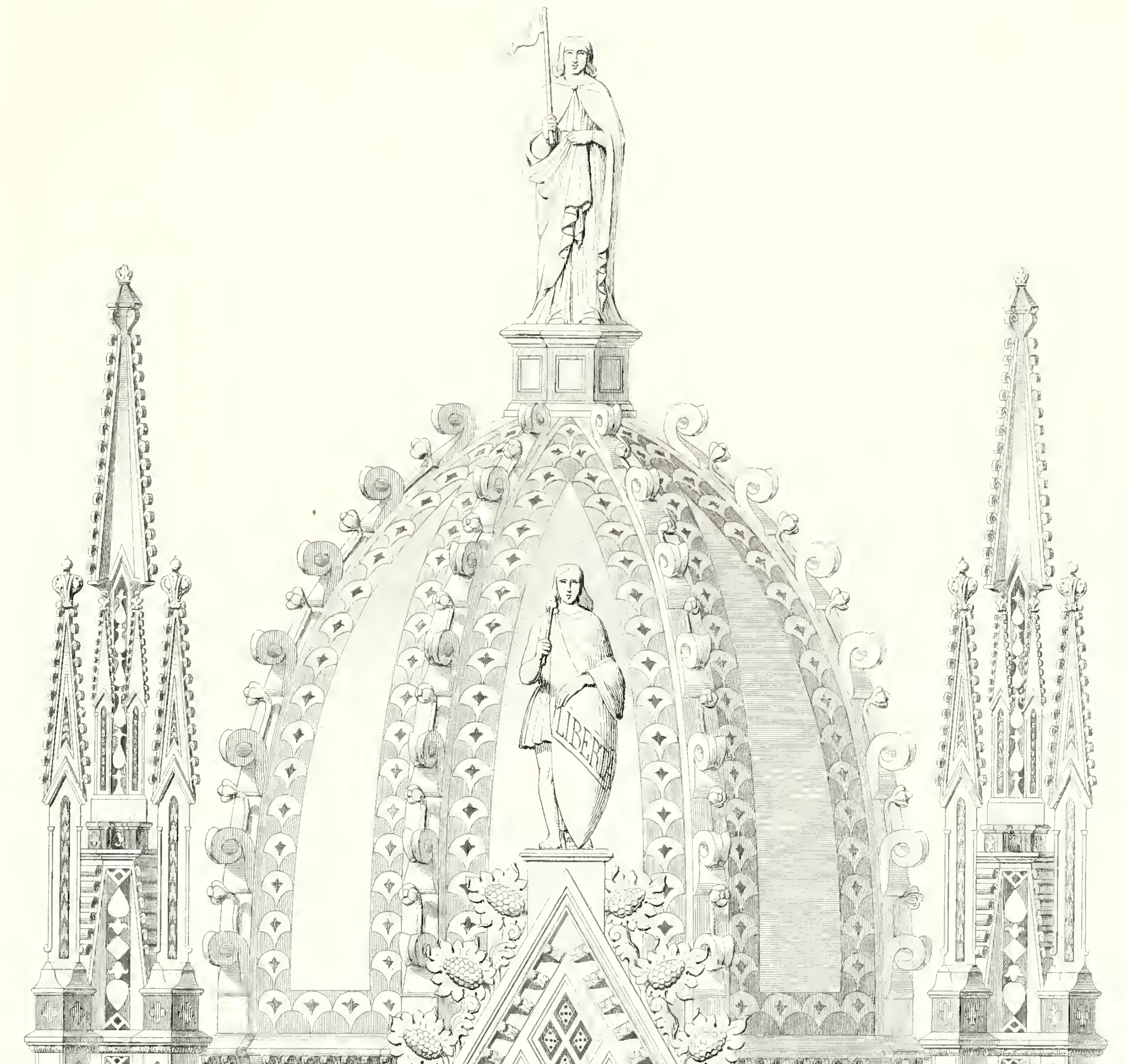
TABERNACLE DANS L'ÉGLISE D'OR SAN MICHELE, À FLORENCE.

Tabernakel der Kirche Or San Michele in Florenz. Italien. Tabernacle in the Church of Or San Michele Florence Italy

TABERNACULO EN LA IGLESIA DE ORO SAN MIGUEL EN FLORENCIA Italia

Tabernaculo en la Iglesia de Oro San Miguel en Florencia. Italia

ments Anciens et Modernes



J. A. Leveil del — D'après Edmond d'Prestal

ÉGLISE D'OR SAN MICHELE, À FLORENCE.

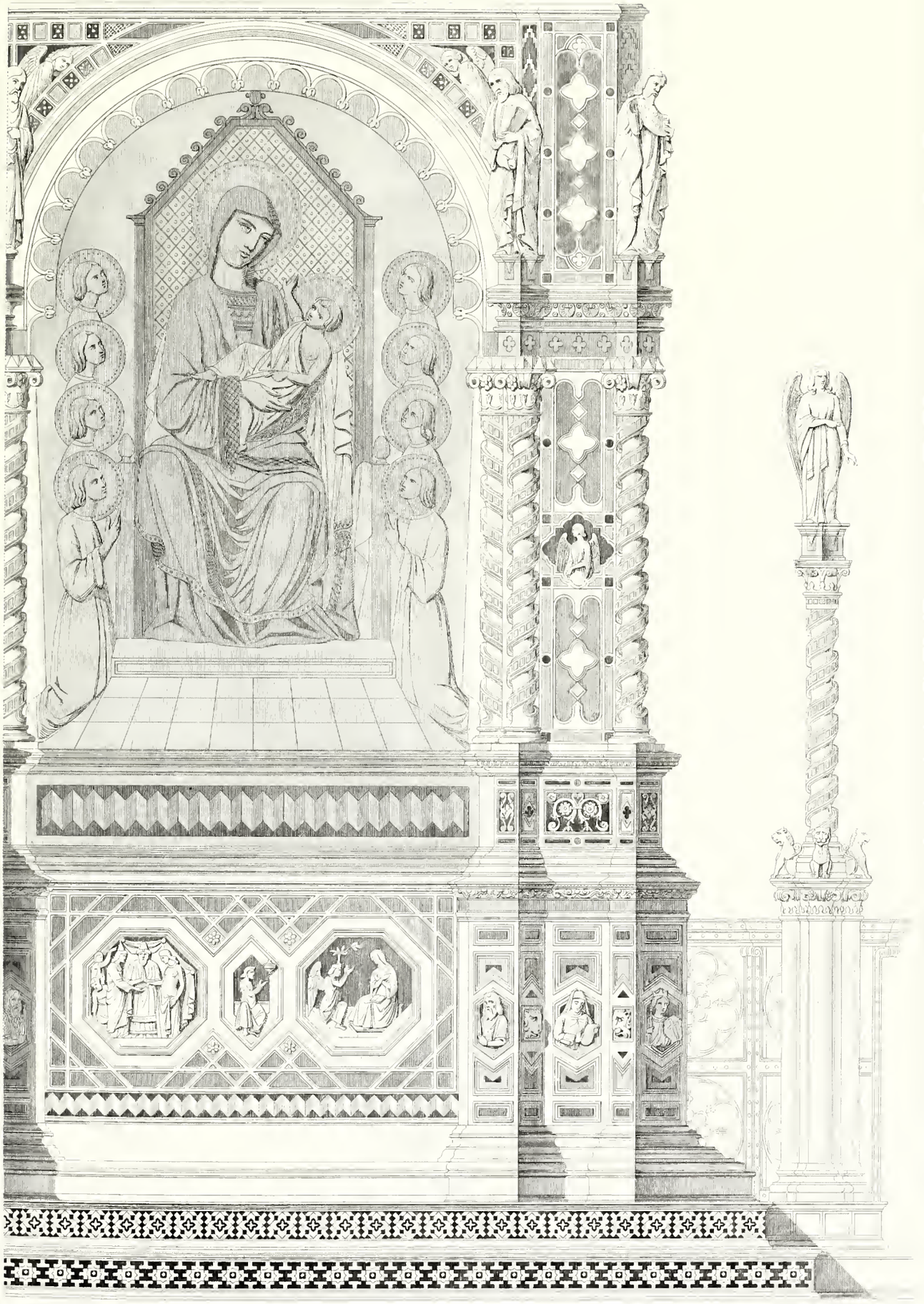
Logen. Goldene Kirche zum Hl. Michael in Florenz — Tabernakel

Tabernacle

GOLDEN CHURCH OF SAN MICHELE, AT FLORENCE. Tabernacle

Chiesa d'Or San Michele in Firenze — Tabernacolo

Iglesia de Oro San Miguel en Florencia (Tabernaculo.)



J A Leveil del. d'apres Edmond Prestat Ribault sc

ÉGLISE D'OR SAN MICHELE, À FLORENCE.

Seyen Goldenen Kirche zum Hl. Michael in Florenz. Tabernacle. Chasse de l'Eglise San Michele à Florence

Tabernakel. GOLDEN CHURCH OF SAN MICHELE AT FLORENCE. Tabernacle Tabernacle

Monuments Anciens et Modernes

Iglesia de Oro San Miguel, en Florencia. *Tabernaculo*

STALLES DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.

Parmi les nombreuses sculptures sur bois du XVI^e^ siècle, les stalles de la cathédrale d'Amiens sont peut-être les plus curieuses, par l'admirable finesse des détails et par la parfaite conservation des sujets. Au commencement du XVI^e^ siècle on voyait, dans le chœur de la basilique, de modestes stalles peu en rapport avec la magnificence de l'édifice et qui cachaient à peine les murs de clôture du chœur, recouverts d'une très-laide peinture monochrome. L'exemple de plusieurs églises voisines, de celle de Rouen surtout, qui venait de faire sculpter des chaires magnifiques, décida le chapitre d'Amiens à remplacer les anciennes stalles par des boiseries qui devaient l'emporter sur toutes celles des églises rivales. Amiens, si célèbre au moyen âge par ses huchiers et tailleurs d'*imaiges*, trouva dans son sein un habile menuisier, du nom d'Arnoul Boulin, auquel on confia cette importante entreprise. Un traité fut passé avec l'artiste pour la construction de cent vingt stalles richement décorées, le principal entrepreneur devait gagner sept sols tournois par jour, y compris son garçon-apprenti, et pour la conduite entière de l'ouvrage douze écus par an. « Quant aux sculptures et *hystoires* des sellettes, dit un manuscrit de la bibliothèque d'Amiens, le marché en fut fait à part avec Antoine Avernier, tailleur d'*imaiges*, demeurant à Amiens, moyennant trente-deux sols la pièce. »

Rien ne fut négligé pour la réussite de ce grand travail ; les plus beaux bois de chêne et de châtaignier furent tirés de la forêt de Neuville en Hez, près Clermont, et on fit venir de Hollande le chêne qui servit à sculpter les bas-reliefs. Pour surveiller les artistes et déterminer le choix des scènes à sculpter, le chapitre délégua quatre chanoines : Jean Dumas, Jean Fabus, Pierre Vuaille et Jean Lenglaché ; l'histoire nous a conservé leurs noms, et les conducteurs de l'œuvre des stalles méritent une bonne part dans les éloges décernés aux artistes qui les ont sculptées.

Le troisième jour du mois de juillet 1508, François de Halluin étant évêque et Adrien de Hénencourt doyen du chapitre, les travaux commencèrent dans la grande salle de l'évêché. Un ouvrier bien inspiré grava cette date de 1508 entre la quatre-vingt-neuvième et la quatre-vingt-dixième stalle.

Un seul maître ne pouvant suffire pour un travail aussi considérable, Alexandre Huet, menuisier d'Amiens, fut associé au premier entrepreneur le 10 septembre 1509, et dut s'occuper des chaires du côté droit de l'église, Arnoul Boulin restant chargé de celles du côté gauche. Les deux artistes travaillèrent à leur œuvre avec une louable émulation, et firent ensemble des voyages à Rouen, à Beauvais et à Saint-Ricquier pour y étudier les chaires de ces églises et se pénétrer de l'esprit des tailleurs d'*imaiges* du siècle précédent. Il ne nous est resté qu'un seul nom d'ouvrier de tous ceux qui durent travailler aux stalles : c'est celui de Jehan Trupin ; on le trouve inscrit sur une banderole de la quatre-vingt-sixième stalle. Plus loin, sous l'appui qui sépare la quatre-vingt-onzième de la quatre-vingt-douzième, on lit : *Jean Trupin Dieu le pourvoie.* Quelques historiens s'accordent à fixer au 10 février 1519 l'achèvement de ces travaux. Le manuscrit des chapitres généraux en recule le terme jusqu'à la Saint-Jean 1522 ; il est fort possible que les stalles aient été achevées, en effet, le 10 février 1519, mais qu'elles n'aient été placées que plus tard.

Le travail achevé, on trouva que la dépense était de 9,488 livres 11 sols 8 deniers, somme modique pour une œuvre qui coûterait peut-être aujourd'hui 150,000 francs. Les stalles, au nombre de cent dix, occupent l'espace de deux travées et demie de chaque côté du chœur ; douze d'entre elles sont placées en retour et s'appuient sur la face intérieure du jubé : partout elles sont disposées sur deux rangs, et huit passages conduisent de la rangée inférieure à la rangée supérieure.

L'attention du spectateur, placé au milieu du chœur, se porte naturellement sur les scènes que la banquette relevée de ces stalles présente sur ses miséricordes. Les sujets, de 20 centimètres de hauteur sur 30 de largeur, se composent de huit et douze personnages de 16 à 18 centimètres de hauteur, accompagués d'animaux, de maisons, de palais et de différents autres accessoires. Presque toutes les autres parties de la stalle sont couvertes de délicates sculptures, et l'artiste n'a conservé lisses que les parties où le frottement du corps aurait exposé son travail à une prompte détérioration. A l'étage supérieur la stalle, semblable à celle du rang inférieur, est surmontée d'un haut dossier avec dais et couronnement du plus ravissant travail. L'encadrement de ce dossier est recouvert de fleurs, de fruits, de tiges rampantes enlacées dans des filets de lierre ou de ronces, au milieu desquels on aperçoit des oiseaux de toute espèce et de toute grandeur. Malheureusement ce dossier a été dépouillé des fleurs de lis qui le décoraient, et qui deux fois ont disparu sous le ciseau des vandales. Le dais qui recouvre chaque stalle est saillant de 1 mètre environ ; il est supporté par une calotte voûtée divisée en huit tiercerons, dont les nervures, formées de baguettes prismatiques, poussent comme des rameaux des piliers latéraux du dossier. Toutes ces branches viennent se perdre dans un cul-de-lampe composé de

personnages dans une posture bizarre, qui ont l'air accablé sous le poids des voûtes et des nervures. Toutes les pièces qui forment une stalle, y compris le haut dossier et le dais, sont assemblées à la colle, sans clous ni chevilles, au moyen de tenons et de mortaises, avec tant de soin, que les jointures sont imperceptibles. De chaque côté de la porte du jubé, deux stalles, plus grandes et plus magnifiques que les autres, s'élèvent à la hauteur de 13 mètres. La partie inférieure renferme le siége avec ses accotoirs et ses appuis, le haut dossier est chargé de sujets historiques, et surmonté d'une pyramide très-ornée, composée de deux jets principaux, autour desquels viennent se grouper cinq autres petites pyramides.

Les magnifiques sculptures répandues à profusion sur presque toutes les parties des stalles appartiennent à deux séries distinctes, et contiennent ensemble quatre cents sujets. La première série comprend les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament; dans la deuxième on voit des sujets historiques, allégoriques, moraux, et quelquefois tout à fait profanes; l'Ancien Testament fournit de nombreux sujets religieux, à commencer par la création et par les scènes du Paradis terrestre, pour finir par l'histoire de la patience et des malheurs de Job.

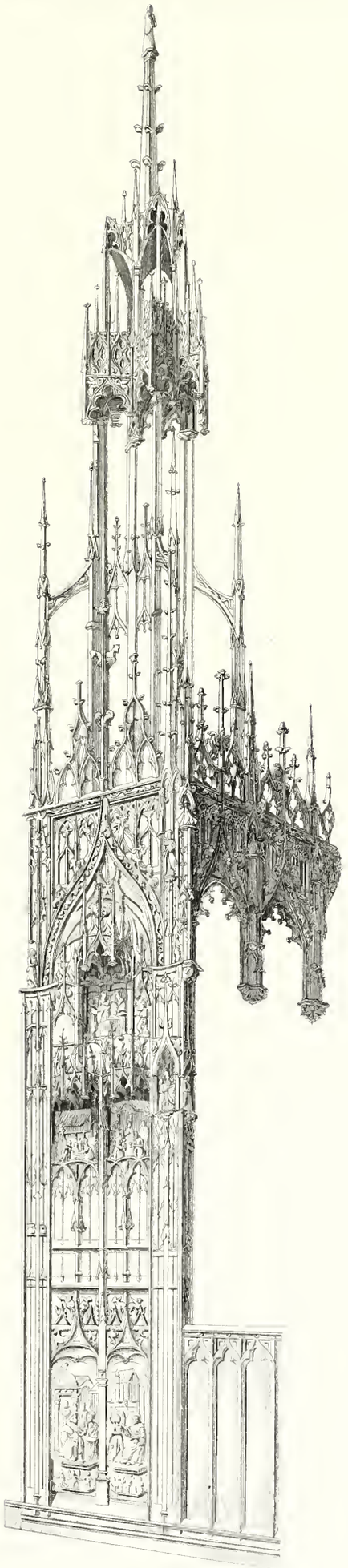
La vie de la Vierge forme aussi une des grandes divisions de la sculpture des stalles. Aux faces les plus apparentes des quatre grandes pyramides, aux dossiers des deux chaires principales, nous trouvons les circonstances les plus solennelles de sa vie, sa prédestination, les prophétiques merveilles qui la désignent dans les temps anciens, l'hommage que lui rendent les nations le jour de l'Epiphanie, le mystère de la purification, sa fuite en Egypte, sa retraite au cénacle, sa mort, son assomption, son couronnement. Le reste de sa vie se trouve écrit sur les lambris des escaliers qui traversent à quatre endroits différents la ligne des stalles basses: sa conception, sa nativité, sa sainte enfance, sa présentation au temple, ses humbles travaux domestiques, sa prière devant l'arche, sa vie dans le temple, la visite que lui font les anges, ses fiançailles, son mariage, l'annonciation, la visitation, sa présence aux noces de Cana, aux prédications de son Fils, et à toutes les circonstances douloureuses de sa passion, l'apparition du Sauveur à sa mère, enfin, le mystère de l'ascension. Aucune autre partie de la boiserie n'est aussi finie que celle-là; l'auteur a pu mener à fin l'histoire de la Vierge sans l'écourter, et elle nous a été conservée intacte avec tous les panneaux, qu'aucun accident n'est venu endommager. Au sommet des grandes pyramides placées à l'entrée du chœur se trouvent les deux statues symboliques de la Synagogue et de l'Eglise, de l'ancienne et de la nouvelle loi. Comme toujours dans les sculptures du moyen âge, la Synagogue tient d'une main un étendard brisé, et laisse s'échapper de l'autre les tables de la loi; ses yeux sont recouverts d'un épais bandeau. L'Eglise est couronnée d'un riche diadème à fleurons tréflés; d'une main elle tient un calice, de l'autre, qui a été brisée, elle devait tenir le sceptre ou la croix patriarcale. Sur le point culminant des deux autres pyramides s'élèvent saint Michel, terrassant le dragon, et saint Paul le glaive d'une main, le livre de l'autre. — Pendant que les surfaces les plus apparentes de la boiserie se couvraient de sujets religieux, une autre partie moins importante était destinée à reproduire des scènes de la vie terrestre et profane; en regard de l'histoire sacrée venait se peindre la vie de l'époque, avec ses vertus, ses vices, ses ridicules et ses moralités. Les accoudoirs et les pendentifs sont recouverts de sujets bizarres et curieux : on remarque surtout un renard prêchant les poules, affublé de la coule monacale et établi dans une tribune carrée, un tailleur d'*imaiges*, un architecte, dresseur de plans, assis devant une table couverte d'un papier sur lequel il travaille avec la règle, l'équerre et le compas. Enfin le portrait de Jean Trupin travaillant une statuette à l'aide du ciseau et du maillet; son nom, précieux dans l'histoire de l'œuvre, est inscrit un peu au-dessus de la tête de l'accoudoir.

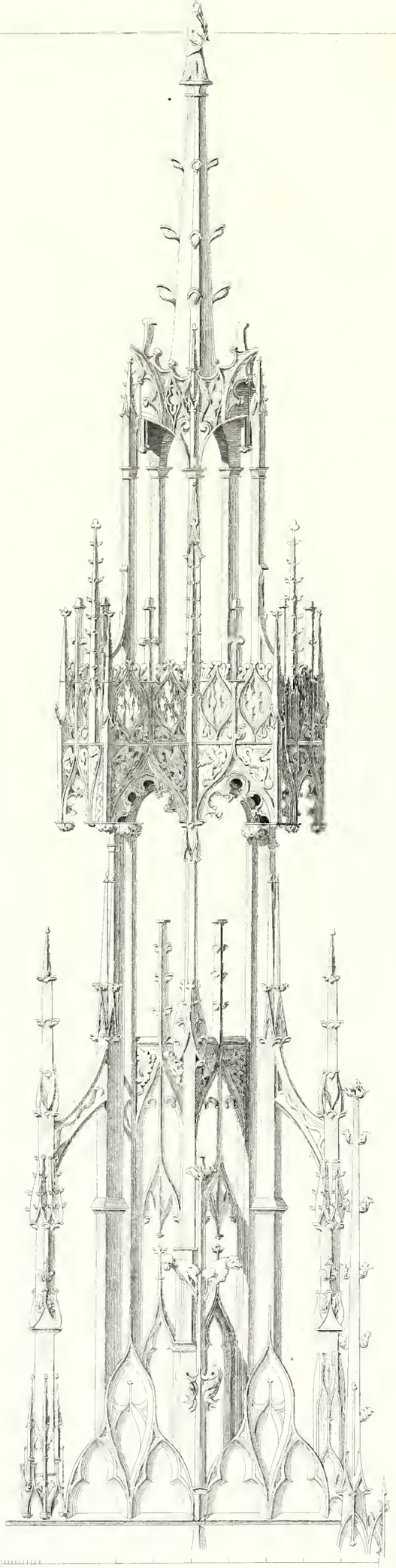
— BIBLIOGRAPHIE. —

1° Les stalles de la cathédrale d'Amiens par MM. Jourdain et Duval (extrait des Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie).

2° Description de la cathédrale d'Amiens, par Gilbert.

3° Voyages pittoresques dans l'ancienne France, de Taylor.





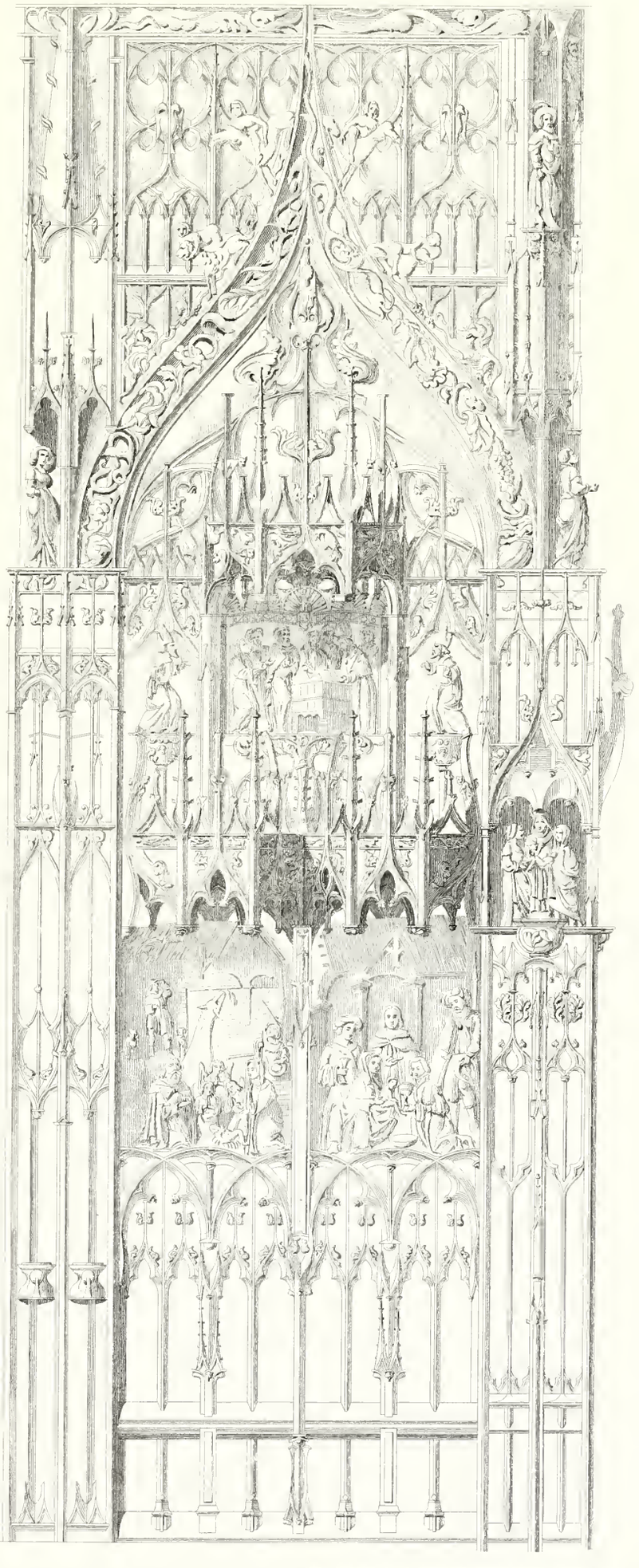
J de Merindol

STALLES DANS LA CATHÉDRALE D'AMIENS.

tühle der Hauptkirche zu Amiens

Ancienne et Modernes

Asientos en la Catedral de Amiens. *Vista general y detalles*



Merindol del

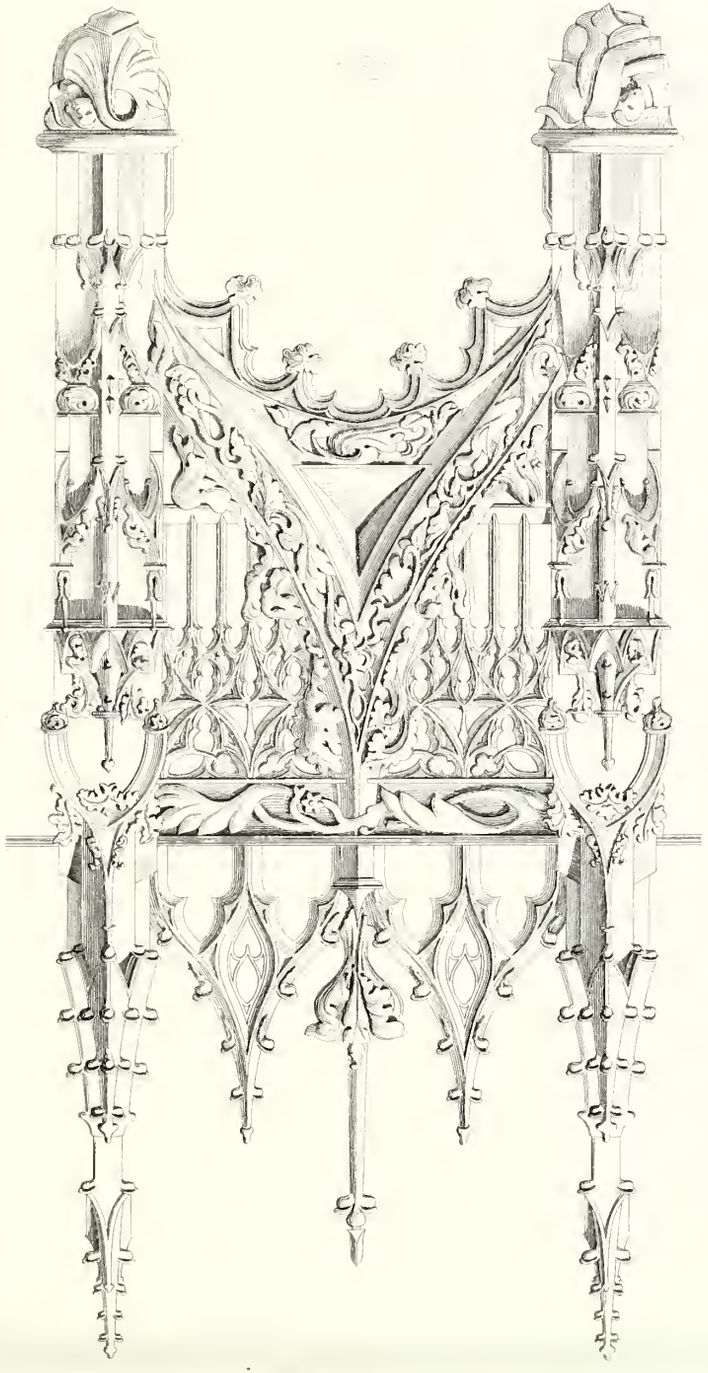
STALLES, DANS LA CATHÉDRALE D'AMIENS.

Elévation

Hohenriss

STALLS IN AMIENS CATHEDRAL (Elevation

Asientos en la Catedral de Amiens *Elevacion*



CLOTURE DU CHOEUR DE NOTRE-DAME DE PARIS (*).

Au commencement du XVII^e siècle, avant les prétendus embellissements qu'elle a subis, Notre-Dame de Paris devait constituer un musée d'un immense intérêt. Sa décoration primitive était à peu près intacte alors. De magnifiques verrières garnissaient ses fenêtres ; son pavement était semé de curieuses pierres tombales ; son trésor regorgeait d'objets plus précieux encore par leur antiquité que par les riches matières dont ils étaient formés. Aujourd'hui, tout cela est disparu ; car la tourmente révolutionnaire d'une part, et de l'autre le vandalisme classique, infiniment plus destructeur et infiniment moins excusable, ont passé sur le malheureux édifice. L'un a fondu les calices et les châsses, et brisé çà et là quelques têtes de saints ; l'autre a fait disparaître le monument sous d'innombrables couches d'un jaune immonde, anéanti ses vitraux, débité ses pierres tombales, mutilé son portail, défiguré ses bas côtés, et, ce qui n'est pas le moindre de ses crimes, jeté bas, pour y substituer une détestable décoration, rien moins que la moitié de la magnifique clôture (**) historiée qui en entourait le chœur. C'est, en effet, sans autre nécessité, que, vers 1699, les chanoines ont accompli cet acte de brutalité. Dans leur aveuglement vraiment inconcevable, ils n'ont pas même respecté la statue agenouillée du naïf imaginier dont nous avons essayé de reproduire l'œuvre. Cette statue, qui faisait partie de la clôture, était située en face de la porte Rouge; on lisait au-dessous, écrite en caractères gothiques, cette inscription heureusement parvenue jusqu'à nous :

Cest maistre Jehan Ravy qui fust masson (***) de Nostre Dame de Paris par lespace de XXVI ans et commença ces nouvelles histoires, et maistre Jehan le Boutteiller son nepveu les a parfaictes lan MCCCLI.

On sait donc d'une manière positive la date de l'achèvement de la clôture du chœur de Notre-Dame, et le nom des artistes qui l'ont exécutée. C'est là une circonstance rare et fort heureuse ; mais ce n'est pas la seule

(*) Quoique, par sa position et les événements importants qui s'y sont passés, Notre-Dame de Paris soit un des monuments les plus célèbres de la France, c'est moins comme édifice historique qu'elle mérite d'attirer l'attention, que comme œuvre d'une haute valeur sous le rapport de l'art et de l'archéologie. Nous espérons donc que nos lecteurs trouveront ici avec quelque plaisir les dates véritables de l'érection des différentes parties de la sublime basilique. Nous les extrayons d'un travail spécial que nous avons entrepris à ce sujet, et dans lequel nous donnons les preuves de chacune de nos assertions, telles qu'elles résultent pour nous d'une étude minutieuse du monument, et d'un examen sérieux des textes originaux, authentiques ou apocryphes. Le manque d'espace ne nous permet pas d'administrer ici ces preuves. Qu'on ne s'étonne donc point de nous voir en opposition sur quelques points avec tous les auteurs qui ont écrit sur Notre-Dame, sans que nous en articulions les motifs.

Il n'est absolument rien dans le monument actuel qui soit antérieur à l'évêque Maurice de Sully, lequel, vers 1163, en fit poser la première pierre par le pape Alexandre III. En 1177, le chœur et ses bas côtés étaient achevés, à l'exception de la voûte ou couverture principale (*majori tectorio*). En 1183, le grand autel fut consacré ; trois ans plus tard, on y célébrait habituellement le service divin.

En 1195, Maurice mourut en léguant cent livres pour couvrir de plomb l'édifice. Il est pour nous certain que ce prélat ne construisit pas seulement le chœur, mais qu'il fit encore jeter les fondements de tout le monument ; nous croyons que les bases des piliers de la nef, et les sculptures dans le style roman, qu'on retrouve à la porte Sainte-Anne, doivent lui être attribuées.

La nef et ses bas côtés doivent dater de la première moitié du XIII^e siècle ; ils devaient être fort avancés à l'avénement au trône de saint Louis (1226). La façade occidentale était sans doute terminée alors, mais jusqu'aux tours seulement ; celles-ci, ainsi que la jolie galerie qui les relie, datent du second et plutôt encore du troisième quart du XIII^e siècle.

Le portail méridional a été commencé en 1257, comme l'établit l'inscription qu'on y lit encore. Il y eut alors une grande reprise de travaux, qui paraissent avoir langui pendant un certain temps auparavant ; c'est lors de cette reprise que furent élevés, simultanément avec le portail du sud, le portail du nord, les chapelles latérales de la nef et les quatre premières travées, au nord et au midi, des chapelles qui entourent le chœur. Le portail du nord n'a donc point été bâti sous Philippe le Bel (*), comme on l'a universellement avancé, et la porte Rouge n'est donc point du commencement du XV^e siècle, comme on l'a non moins généralement admis, contrairement à toute possibilité archéologique.

Les chapelles qui entourent le chœur, à l'exception de celles que nous venons d'indiquer, datent du commencement du XIV^e siècle : elles ont été fondées en 1311 et 1324.

Ainsi la construction de la cathédrale présente quatre grandes phases, correspondant, à peu de chose près, 1° au dernier tiers du XII^e siècle, au premier quart du XIII^e, 3° au troisième quart de ce même siècle, 4° au premier tiers du XIV^e. Elle a conséquemment duré environ 170 ans.

(**) Voyez, sur les clôtures de chœur en général, quelques renseignements dans notre notice sur le JUBÉ DE TROYES.

(***) L'expression de *masson* était synonyme de celle d'*architecte* au moyen âge. Les architectes d'alors étaient aussi sculpteurs ; mais cette dernière profession se désignait particulièrement par le nom d'*ymagier* ou *ymaginier*.

(*) Les savants architectes qui dirigent la restauration de la cathédrale avaient d'abord cru que ce portail et la Porte Rouge étaient du commencement du XIV^e siècle ; mais l'étude du monument a modifié leur opinion, et ils partagent actuellement la nôtre. L'un d'eux, auquel nous avions soumis quelques réflexions à ce sujet, a bien voulu nous l'écrire. Nous sommes heureux d'avoir vu notre jugement corroboré par celui d'archéologues aussi éminemment distingués que MM. Viollet Leduc et Lassus. L'âge réel du portail septentrional et celui de la porte Rouge sont désormais, nous osons le dire, des faits acquis à la science. Nous répétons que nous en donnerons la preuve ailleurs.

par rapport au monument, car on connaît aussi le nom d'un chanoine qui a donné deux cents livres parisis pour contribuer à son érection, et qui doit sans doute en être considéré comme le fondateur. Ce chanoine s'appelait Pierre de Fayet, et sa statue, qui se trouvait jadis placée dans le collatéral du sud, près du fond de l'apside, a été conservée; elle est aujourd'hui dans les ateliers du musée de Versailles, d'où on devrait bien la rapporter à la cathédrale. Cette sculpture représente le pieux donateur, agenouillé entre deux colonnettes, les mains jointes; au-dessus de sa tête se déploie l'écusson de ses armes, et un peu en arrière de la figure se lit l'inscription suivante :

Maistre Pier
re de Fayet
chanoine de
Paris a don
ne CC#. par
pour aidier
a faire ces
Hystoires et
pour les no
velles voir
rieres q sut
sur le cuer
de ceans.

Suivant une disposition qui a été copiée depuis, la partie de la clôture qui existe encore, et qui a 17^{m},70 de longueur, est formée par une muraille ornée, sur sa face extérieure, d'un soubassement décoré d'arcatures, lequel sert de piédestal à une suite de bas-reliefs dont l'ensemble devait former une histoire illustrée de Jésus-Christ. Aujourd'hui, la clôture n'occupant plus que les trois premières travées du chœur, cette histoire est fort incomplète : les scènes principales y manquent, ainsi la crucifixion, l'ensevelissement, la résurrection. Il n'est pas aisé, au reste, de se rendre compte de l'ordre que présentent les bas-reliefs; ainsi le premier sujet de tous, la visitation, se trouve placé près du quatrième pilier au nord (*), et les sujets se succèdent par ordre chronologique. Le dernier de cette rangée, Jésus au jardin des Oliviers, se trouve toucher le premier pilier du chœur. C'est tout le contraire de l'autre côté : les sujets, postérieurs à la mort de Jésus, se dirigent de l'est à l'ouest. Les compositions principales devaient vraisemblablement se trouver vers la partie orientale du chœur. Les renseignements qu'on possède à ce sujet sont fort vagues. Le seul historien dont la description soit antérieure aux démolitions de la fin du XVII^{e} siècle, Du Breuil, s'exprime ainsi : « Le chœur de Notre-Dame est « clos d'un mur percé à jour autour du grand autel. En haut duquel sont représentées en grands personnages « de pierre dorez et bien peints l'histoire du Nouveau Testament, et plus bas l'histoire du Vieil Testament avec « des escrits au-dessous qui expliquent les dites histoires (**). » Ce témoignage ne laisse pas aisément deviner quelle était en réalité la disposition de la clôture qui n'existe plus; mais le passage suivant de la *Description historique des curiosités de l'église de Paris*, imprimée en 1763, et dont l'auteur avait pu recueillir des renseignements positifs, vient éclaircir un peu la question : « Avant la construction du nouveau chœur, on voyait « autour de l'ancien chœur, et en dedans, les histoires de l'Évangile et des Actes des apôtres, en statues de « pierre isolées, avec des inscriptions en bas, et au-dessous l'histoire de la Genèse en bas-relief. » Le témoignage de l'auteur dont nous venons de citer l'ouvrage est confirmé en partie par une gravure fort rare qui sert d'illustration à un livre in-folio publié à Paris en 1662, sous le titre de : *L'entrée triomphale de levrs majestez Louis XIV roy de France et de Navarre, et de Marie-Thérèse d'Austriche, son espouse, dans la ville de Paris.* Cette gravure, qui représente une vue du chœur de Notre-Dame, fait voir qu'il y avait à l'intérieur une décoration de sept arcatures encadrant des statues (***). Ces arcatures, qui étaient apparemment découpées à jour, ce qu'on ne peut vérifier sur la planche à cause de son imperfection, sont sans doute ce qui a motivé la phrase de Du Breuil. Au reste, la gravure n'indique qu'une rangée de figures, de sorte qu'il faut supposer que les bas-reliefs représentant la Genèse se trouvaient de l'autre côté, à l'extérieur. Il est douteux aussi que les arcatures

(*) Voyez la *vue perspective*.

(**) Théâtre des ant. de Paris, p. 13, édition de 1612.

(***) Cette gravure montre également qu'il y avait à l'intérieur du chœur, au-dessus des stalles, une voussure formée de petits dais, dans le genre de celle qui couronne la partie méridionale de la clôture.

à jour fussent contemporaines de Jean Ravy ; car l'une d'elles, celle du centre, est surbaissée (*). Mais il est impossible d'en juger d'une manière positive. Quoi qu'il en soit, ces arcatures s'élevaient plus haut que le sommet de la portion de la clôture que nous voyons encore, ce qui tend à faire penser qu'elles étaient effectivement postérieures. Elles étaient disposées sur un plan polygonal, dont chaque côté correspondait à une travée du rond-point ; et il existait au nord, à la même place qu'aujourd'hui, c'est-à-dire entre le quatrième et le cinquième pilier du chœur, une porte servant à faciliter les communications entre le chœur et la porte Rouge qui s'ouvrait sur le cloître. Ce fait est d'ailleurs démontré positivement par la forme de l'ornement placé dans le tympan de la première arcature ; elle prouve que ce tympan a toujours été incomplet, comme celui qui touche au gros pilier nord-est de la croisée. Au midi, au contraire, les arcatures tronquées accidentellement indiquent que la porte actuelle qui mène à une sacristie moderne (**), n'existait pas dans l'origine.

Les sujets subsistant encore sont au nombre de vingt-quatre, dont quatorze au nord, savoir : 1° La visitation : sainte Élisabeth va au-devant de la Vierge, et porte sa main sur le sein de cette dernière. 2° L'annonciation aux bergers : un ange, placé au milieu d'un nuage et tenant un phylactère, apparaît au-dessus d'une montagne où paissent des moutons gardés par trois bergers ; le costume de ces petites figures est intéressant. 3° La naissance (voy. pl. I) : la Vierge est couchée sur un lit ; à ses pieds, est saint Joseph, les mains appuyées sur un bâton. A son côté est le petit Jésus. Par une ouverture semi-circulaire passent les têtes du bœuf et de l'âne. 4° L'adoration des mages (voy. l'élévation d'une travée, côté du nord). Cette composition est fort belle. La Vierge, placée sur une sorte de trône, tient l'enfant Jésus, auquel un des rois, ayant déposé sa couronne, offre de l'or dans une coupe. Derrière lui se tiennent debout les deux autres rois. Au-dessus, un ange tient l'étoile qui a guidé leur marche. 5° Le massacre des innocents : Hérode est assis sur un trône et porte sur son épaule un petit démon qui lui inspire sans doute le projet féroce qu'il fait exécuter devant lui. Deux soldats, dont l'un rit d'un rire satanique, saisissent des enfants dans les bras de leurs mères et les poignardent ; l'une des mères se précipite sur l'assassin de son enfant, et s'efforce de lui déchirer le visage avec ses ongles. 6° La fuite en Égypte : la Vierge, assise sur un âne, tient dans ses bras son enfant qui la caresse ; saint Joseph fièrement campé, et tenant un paquet suspendu sur une épaule au moyen d'un bâton, conduit l'âne par la bride. 7° La présentation au temple : la Vierge, plaçant son enfant sur une sorte de piédestal, l'offre au grand prêtre, qui le reçoit dans ses bras. Derrière la Vierge est une femme portant des colombes dans un panier. Ce bas-relief est séparé de celui qui le précède par une espèce de niche, dans laquelle sont représentées les idoles d'Égypte tombant de dessus leurs bases par la seule présence du Christ dans le pays. 8° Jésus enfant au milieu des docteurs : des deux docteurs, l'un tient un livre ; le petit Jésus est debout et paraît parler ; sa mère est derrière lui. 9° Le baptême : Jésus nimbé tient ses mains jointes, et a la partie inférieure du corps plongée dans l'eau ; saint Jean, placé à sa droite, lui verse l'eau de régénération sur la tête ; à sa gauche, un ange tient ses vêtements. 10° Les noces de Cana : de jeunes serviteurs présentent un vase à Jésus, qui est assis près de sa mère à une table à laquelle figurent aussi l'époux et sa fiancée. 11° L'entrée de Jésus à Jérusalem : Jésus, monté sur une ânesse, se dirige vers Jérusalem, dont la porte est figurée avec des fortifications. Sous cette porte, se tient un homme qui semble attendre. Un autre va au-devant du Christ et étend une pièce d'étoffe sur le chemin qu'il doit parcourir. Un autre est monté sur un arbre pour mieux voir. Le Seigneur est suivi de deux hommes portant des palmes. 12° La cène et le lavement des pieds. Embarrassé par la difficulté qu'il y avait à rendre quatorze figures placées autour d'une table, le sculpteur l'a tournée avec une naïveté singulière : il a placé les apôtres sur deux rangs l'un devant l'autre, de manière à ce qu'ils eussent tous le visage du même côté. Cette composition est surmontée d'une petite voussure. Au devant de la table est représenté un mur crénelé percé d'une porte, sur les vantaux de laquelle sont indiquées des ferrures à enroulement. 13° Jésus lave les pieds à un de ses apôtres. 14° Jésus au jardin des Oliviers : Jésus agenouillé lève ses mains vers Dieu le Père, dont le buste apparaît au milieu d'un nuage. A son côté est un petit ange qui prie. Derrière le Christ, ses disciples couchés s'abandonnent au sommeil. On remarque, sur la partie du bas-relief qui avoisine le pilier, un écusson dont le champ était d'azur, mais dont les charges sont disparues.

Du côté du midi, les dix sujets représentent, en commençant du côté du transsept : 1° L'apparition de Jésus à Madeleine (pl. II), qui tombe à ses pieds. 2° Les saintes femmes. 3° Apparition de Jésus à ses apôtres. La

(*) Les autres sont ogivales et subtrilobées.

(**) Cette sacristie date de 1756 ; elle a été bâtie par le célèbre Soufflot, auquel on doit également la mutilation de la porte principale du portail occidental.

figure du Christ est magnifique dans cette composition. 4° Les deux disciples d'Emmaüs marchant avec Jésus ; ils portent le costume de pèlerins. 5° Les deux disciples d'Emmaüs, à table avec Jésus, le reconnaissent à la fraction du pain. Ce sujet est renfermé dans une sorte de niche, dont la partie inférieure est un mur crénelé percé de fenêtres, aux extrémités duquel s'élèvent deux tourelles, dont les sommets sont reliés par une courtine crénelée. 6° Autre apparition de Jésus à ses apôtres. 7° Incrédulité et conversion de saint Thomas. Le saint met son doigt dans la plaie de son maître et s'agenouille. Par des fenêtres placées de chaque côté, on voit les têtes d'autres apôtres. 8° La pêche miraculeuse. Le Christ de ce bas-relief est une des plus magnifiques figures que le moyen âge ait produites ; c'est aussi la plus remarquable de toute la clôture. 9° Mission des apôtres. 10° Jésus-Christ, à table avec ses apôtres, leur donne sa bénédiction avant de monter au ciel.

Sous le rapport de l'architecture, les deux parties de la clôture offrent une disposition analogue, mais des détails très-différents, tous au reste fort intéressants à observer, car ils appartiennent à une époque de l'art qu'on a moins occasion d'étudier que celles qui l'ont précédée ou suivie. En effet, parmi tous les monuments élevés en France pendant la seconde moitié du moyen âge, c'est-à-dire du XI^e^ au XVI^e^ siècle, ceux du XIV^e^ sont les moins nombreux ; cette infériorité numérique est très-sensible.

Au nord, la décoration architecturale se compose de dix-neuf arcatures exhaussées sur un socle profilé (voir la pl.), mais dont la moulure est en partie détruite. Ces arcatures consistent en ogives subtrilobées dont les jambages sont formés par trois colonnettes engagées ayant de hauteur 1^m^,25 (*). Les plans et les coupes que nous avons donnés dans nos planches de détails, nous dispensent de décrire les chapiteaux et les bases ; ces dernières, comme on voit, sont semblables sur toute la rangée, de même que le profil des moulures des arcs ; au contraire, les chapiteaux diffèrent tous, et, étant au nombre de vingt, présentent conséquemment autant de types, fort curieux à observer. Les tympans des arcs diffèrent tous également ; nous avons reproduit quatre des principaux spécimens sur la planche II. L'ornementation de ces tympans se compose d'animaux fantastiques, et surtout de feuillages fort gracieusement disposés. Au-dessus des arcatures règne un cordon, dans la gorge duquel est sculptée une suite de fleurons (**). Le couronnement de la clôture est formé par une sorte de petite voussure, dans laquelle court un riche enroulement largement conçu et exécuté, dont le motif est formé par des feuilles de vigne et des grappes de raisin.

Au midi (Pl. II), les arcatures, également élevées sur un socle, sont infiniment plus fines et plus élégantes qu'au nord. Les chapiteaux reproduisent le profil de ceux du nord, mais sur une plus petite échelle, ce qui augmente leur légèreté ; leur feuillage ne rappelle plus l'arrangement simple et naturel du XIII^e^ siècle ; la manière s'y est déjà glissée, et a produit des formes singulières, éloignées de la nature, et qu'on ne pourrait faire comprendre par la gravure, qu'au moyen de planches soigneusement modelées et de grandes dimensions, qu'il ne serait possible d'exécuter que d'après des moulages. Les bases reproduisent le profil de celles de l'autre côté, mais leur agencement diffère, les fûts offrant un contour beaucoup plus compliqué qu'au nord (Pl. II, fig. 2). Par la même raison, les moulures de l'archivolte diffèrent également ; on y remarque que l'arête y est *vive*, comme cela est fréquent au XIII^e^ siècle, tandis qu'au nord elle est *plate*, ce qui est ordinairement un indice d'une époque plus avancée ; cependant tout indique que la portion méridionale de la clôture est postérieure à la portion septentrionale. Il faut se garder, quand on étudie un monument, de considérer comme de peu d'importance les petites variétés du genre de celle que nous venons de signaler ; elles contiennent souvent un enseignement. Ainsi il est évident qu'il faut voir, dans cette alternance d'arêtes plates ou aiguës des archivoltes, les premières traces de l'apparition des moulures cymatiformes, fort improprement nommées *prismatiques*, qui ont été presque exclusivement employées au XV^e^ siècle.

Les arcatures du midi, au nombre de 27 en tout, ont leur tympan orné de trèfles à lobes légèrement lancéolés ; elles sont couronnées par un cordon, dans la gorge duquel sont semés des fleurons (Pl. II, fig. 5), et réunies trois à trois, en travées, par de petits piliers qui, en se prolongeant, forment une séparation

(*) Le chapiteau a 0^m^,225 de hauteur, les bases 0^m^,21, et les fûts 0^m^,815, et non pas seulement 0^m^,760, comme cela est indiqué par erreur sur les planches.

(**) Reproduits en géométral, ces fleurons paraissent déformés et ne donnent plus qu'une idée inexacte de leur motif. C'est au reste le cas avec toute l'ornementation sculptée de l'époque ogivale. Cette ornementation était toujours et exclusivement calculée pour la perspective ; et cela est si vrai, qu'il arrive ordinairement que la partie des ornements qui ne peut se voir d'en bas est laissée à l'état d'épannelage. On ne peut s'empêcher de reconnaître que ce parti pris était fort rationnel, puisque les édifices ne peuvent jamais être vus qu'en perspective. Plus on étudie l'art magnifique des XIII^e^, XIV^e^ et XV^e^ siècles, plus on est contraint d'admirer la sagacité profonde avec laquelle tout y est combiné.

entre les sujets représentés par les bas-reliefs. Ceux-ci sont abrités par une voussure formée par une suite de petits dais au nombre de sept dans chaque travée. Nous avons donné l'élévation et la coupe en grand d'un de ces dais, afin d'en faire apprécier la ravissante composition ; mais nous regrettons que le cadre de cet ouvrage ne nous ait pas permis de reproduire la suite de ces exquises figurines de musiciens à jambes de satyres, qui sont placées au point de réunion des petits frontons. Nous ne connaissons rien de plus délicieux. Il faut avoir vu et touché ces petits chefs-d'œuvre pour avoir une idée du charme qu'ils possèdent, de la finesse merveilleuse avec laquelle ils sont exécutés, et du talent vraiment extraordinaire qu'ils révèlent. Ceux des petits culs-de-lampe, qui sont ornés de figures, ne sont pas moins remarquables. En général toutes les figurines de cette partie du monument, angelets, marmousets et bestions, accusent la main d'un artiste hors ligne, et l'on ne peut s'empêcher, en les considérant, d'être émerveillé des trésors de talent et de conscience prodigués ainsi dans des places où ils sont à peu près inappréciables.

L'examen attentif des deux parties de la clôture confirme de la manière la plus satisfaisante les renseignements historiques que l'on possède sur sa construction. Il est bien difficile, en effet, de ne pas y reconnaître l'œuvre de deux artistes d'une même école, dont l'un est venu un peu après l'autre. Dans la partie méridionale, la finesse et la complication des formes architectoniques, le style plus maniéré du feuillage, et également le dessin plus correct et moins lourd des figures sculptées, dont quelques-unes sont d'une grande beauté, indiquent, ainsi que nous l'avons dit, une époque plus avancée. Or, comme il est tout naturel que le travail du neveu ait été précédé par celui de l'oncle, nous croyons qu'il est infiniment probable que la partie méridionale de la clôture est l'œuvre de Jean le Bouteiller, et celle du nord l'œuvre de Jean Ravy, supposition que la présence constatée de la statue de ce dernier du côté de la porte Rouge, ne peut que confirmer. Ce qui est certain, c'est que la supériorité de l'une de ces parties sur l'autre est évidente, car on remarque dans la première toutes les qualités de la seconde, augmentées même, et plusieurs des défauts amoindris. Toutes les deux, au reste, exhalent un parfum de naïveté et de piété qui, vraisemblablement, est pour jamais disparu du monde; on y observe également un grand sentiment de vérité, mais qui manque souvent de science. Au moyen âge, les artistes, étrangers aux œuvres de la statuaire antique, ne puisaient leurs inspirations que dans la religion et dans l'observation de la nature, qu'ils devaient étudier bien davantage qu'on ne le croit généralement : or, comme la nature qu'ils avaient sous les yeux n'était jamais la nature nue, que d'ailleurs ils n'avaient que rarement l'occasion de reproduire, ils étaient beaucoup moins capables de rendre le nu que les draperies. D'un autre côté, il est impossible de faire de bonnes figures drapées sans avoir une idée correcte des formes qui sont cachées sous le vêtement; c'est pour ces raisons qu'il est si commun de voir, dans les statues du moyen âge, des têtes admirables, des draperies disposées avec infiniment de goût et d'habileté, et des défauts choquants de proportions dans les ensembles.

Dans l'origine, suivant la coutume de l'époque, la clôture du chœur de Notre-Dame fut entièrement peinte et dorée. Au commencement du XVII^e^ siècle, cette décoration existait encore intacte : Du Breuil en fait foi. C'est sans doute sous l'épiscopat du cardinal de Noailles, dans la première moitié du XVIII^e^ siècle, qu'on a fait disparaître cette magnificence sous des couches de badigeon, répétées depuis un nombre infini de fois. En 1838 on a enlevé avec peine ce badigeon, de sorte que l'on aperçoit aujourd'hui des traces nombreuses des couleurs primitives, mais considérablement pâlies. L'architecture était peinte en blanc, bleu, rouge et or; les figures l'étaient avec leurs couleurs naturelles, et le fond sur lequel elles se détachaient était décoré d'un rétieulaire dont la couleur est devenue douteuse, mais où l'on remarque des restes de dorure (*). On a eu le bon esprit de ne point toucher à ces peintures, mais on a eu la malencontreuse idée de restaurer les personnages. L'artiste chargé de ce travail y a fait preuve de bonnes intentions; mais le résultat n'en a pas moins été ce qu'il devait être, c'est-à-dire, déplorable. On ne saurait trop s'élever contre cette manie de remettre des têtes et des bras aux statues qui en manquent, manie qui a remplacé celle de les briser, mais qui n'en vaut guère mieux. Qu'on refasse des moulures, qu'on restaure même des feuillages, cela se peut avec de l'intelligence et du soin; mais qui peut se flatter de remettre, sur des épaules qui sont veuves de la tête qu'elles portaient, une autre tête vraiment semblable à celle qui leur manque? Qui vous assure que cette main que vous faites fermée

(*) Ces traces de couleurs qui, dans l'état où elles sont, gênent beaucoup pour juger des formes véritables ; les restaurations modernes en ciment de Molème, qui produisent des taches jaunâtres blessant le regard ; la position élevée des figures, l'obscurité de la partie du déambulatorium où elles se trouvent, tout se réunit pour rendre leur reproduction graphique d'une excessive difficulté.

n'était pas ouverte, et que cette autre que vous faites ouverte, n'était pas fermée ? Les études archéologiques sont certes loin d'être assez avancées pour vous garantir contre toute erreur, et d'ailleurs elles ne pourront jamais le faire. Puis, la raison dit qu'on ne doit jamais restaurer hors le cas d'absolue nécessité, et ce cas-là ne peut pas exister pour un bas-relief. Si le temps vous l'a légué incomplet, acceptez-le tel qu'il est, mais ne le profanez pas par des additions nouvelles, car elles seront souvent grotesques et toujours absurdes. N'est-on donc pas fondé à réclamer pour les poëmes sculptés le respect qui protége les poëmes écrits? Or, qui pense à suppléer aux vers mutilés de Virgile ?

— BIBLIOGRAPHIE. —

1° Du Breuil.—Théâtre des antiquités de Paris. Paris, 1612. 1 vol. in-4°.
2° Charpentier. — Description historique et chronologique de l'église métropolitaine de Paris. Paris, 1757. 1 vol. in-f°.
3° C. P. G. — Description historique des curiosités de l'église de Paris, éditée par Gueffier. Paris, 1763. 1 vol. in-12.
4° Gilbert. — Description de la cathédrale de Paris. Paris, 1821. In-8°.
5° Magasin pittoresque, années 1839 et 1843
6° Albert Lenoir.—Statistique monumentale de Paris. Magnifique in-fol. en cours de publication. Ce splendide ouvrage est incomparablement l'œuvre la plus capitale qu'on ait encore publiée en France sur l'archéologie de ce pays.

Ad. Berty del. Bibault sc.

CLÔTURE DU CHŒUR DE NOTRE-DAME DE PARIS

France

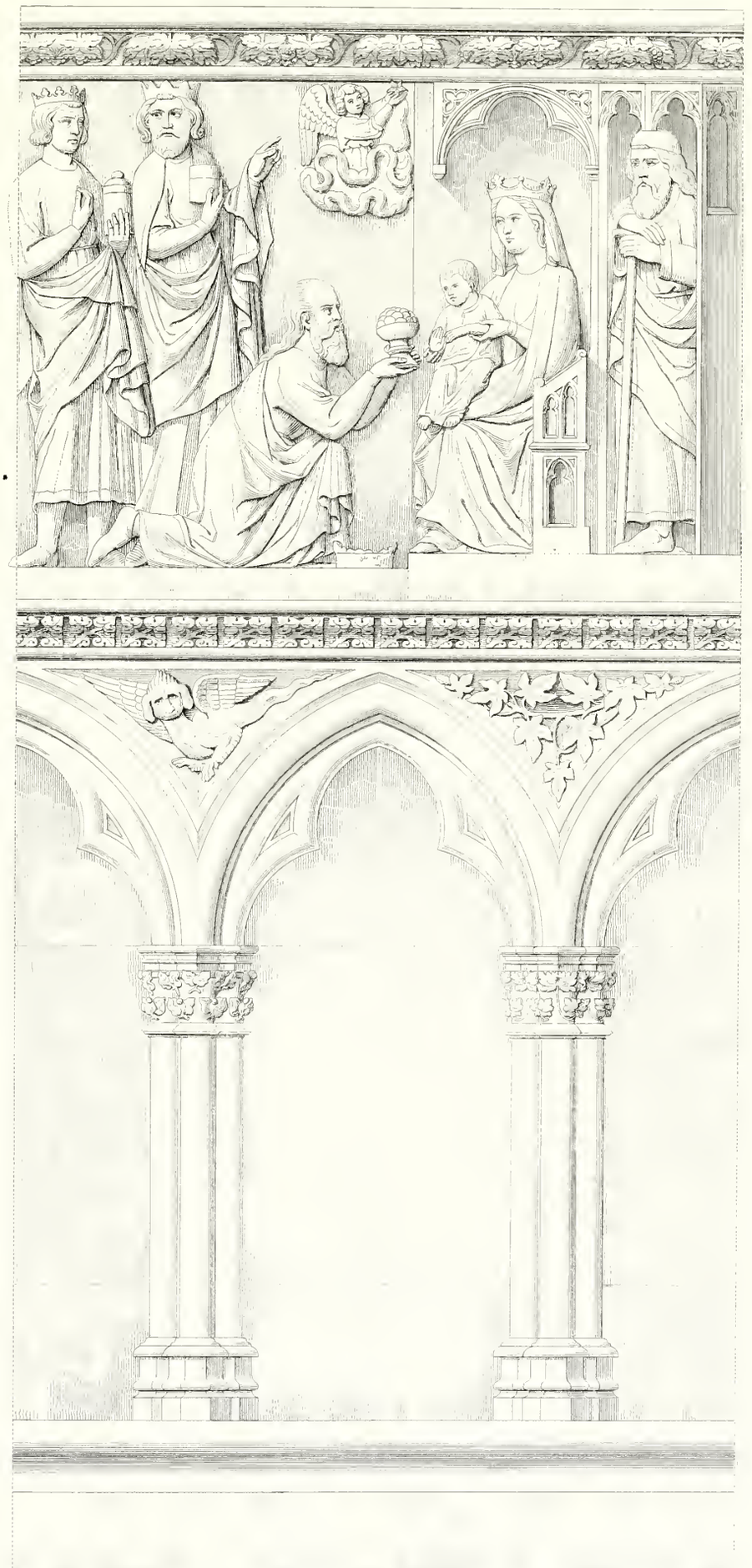
ENCLOSURE OF THE CHOIR OF NOTRE-DAME PARIS

France

Chiudenda del Coro di Nostra Donna de Parig[illegible]

Cerco del Coro de Nuestra-Señora de Paris (Francia)

Francia



Ad Berty. del

Ribault, sculp

CLÔTURE DU CHOEUR DE NOTRE-DAME DE PARIS.

Chorumfassung an der Kirche Notre Dame zu Paris — Elévation d'une Travee. (Côte du Nord) — Chiudenza del Coro di Nostra Donna di Parigi

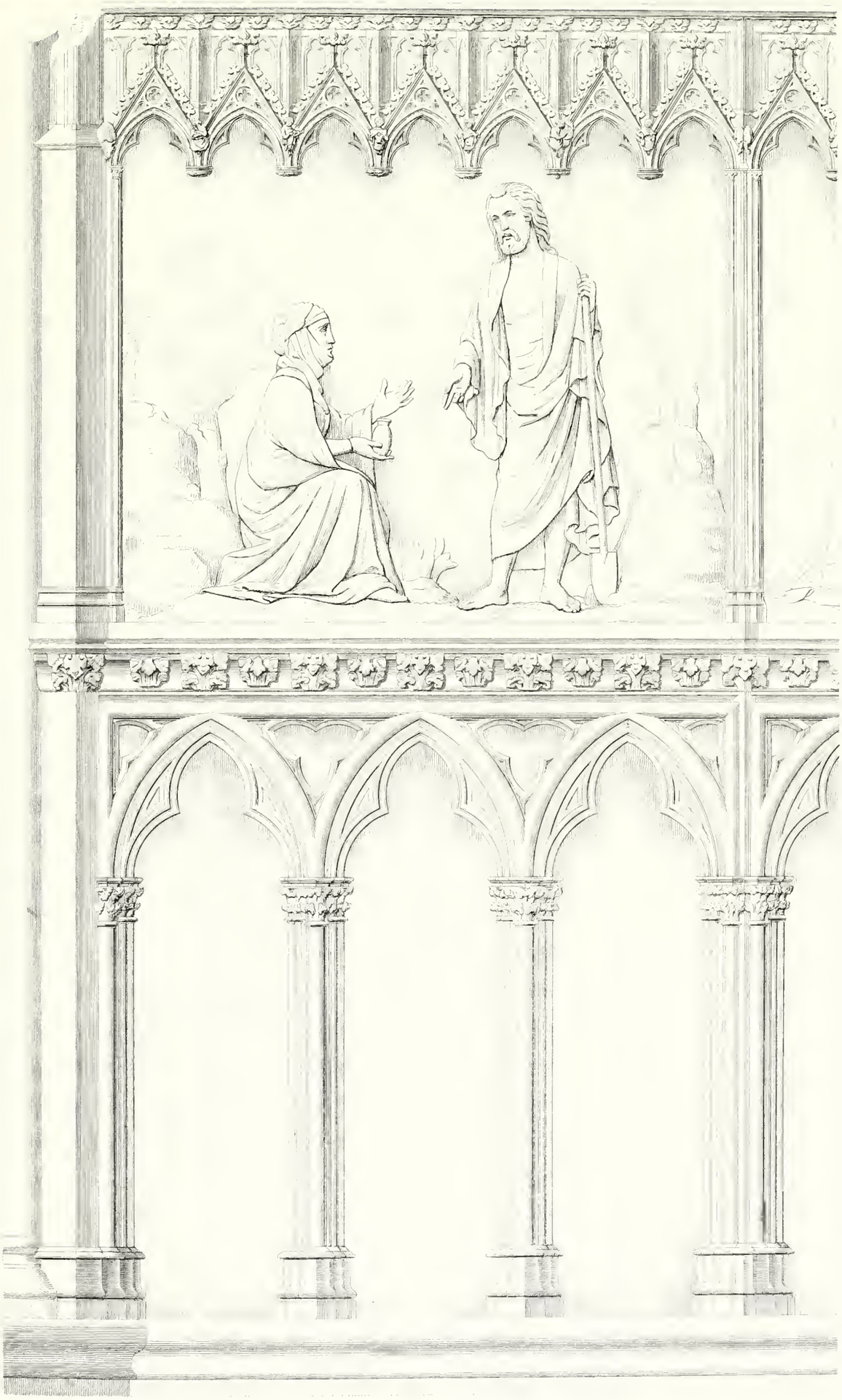
Höhenriss (Nordseite) — ENCLOSURE OF THE CHOIR AT NOTRE DAME PARIS. — Elevazione di una (al Nord)

Elevation of Bay (North Side)

Cerca del Coro de N. S. de Paris. Elevacion de un Intertignio (Lado del Norte)

Monumens Anciens et Modernes

Par Jules Gailhabaud



Ad Berty del

CLÔTURE DU CHŒUR DE NOTRE-DAME DE PARIS.

Chorconfessum in Notre Dame au Paris Travee Meridionale. *Cluudenda del Coro de Nuestra Señora de Paris*

ENCLOSURE OF THE CHOIR OF NOTRE DAME, PARIS, South Bay Late Meridional

Cerca del Coro de Nuestra Señora de Paris. *Interlugnio Meridional*

rumens Anciens et Modernes.

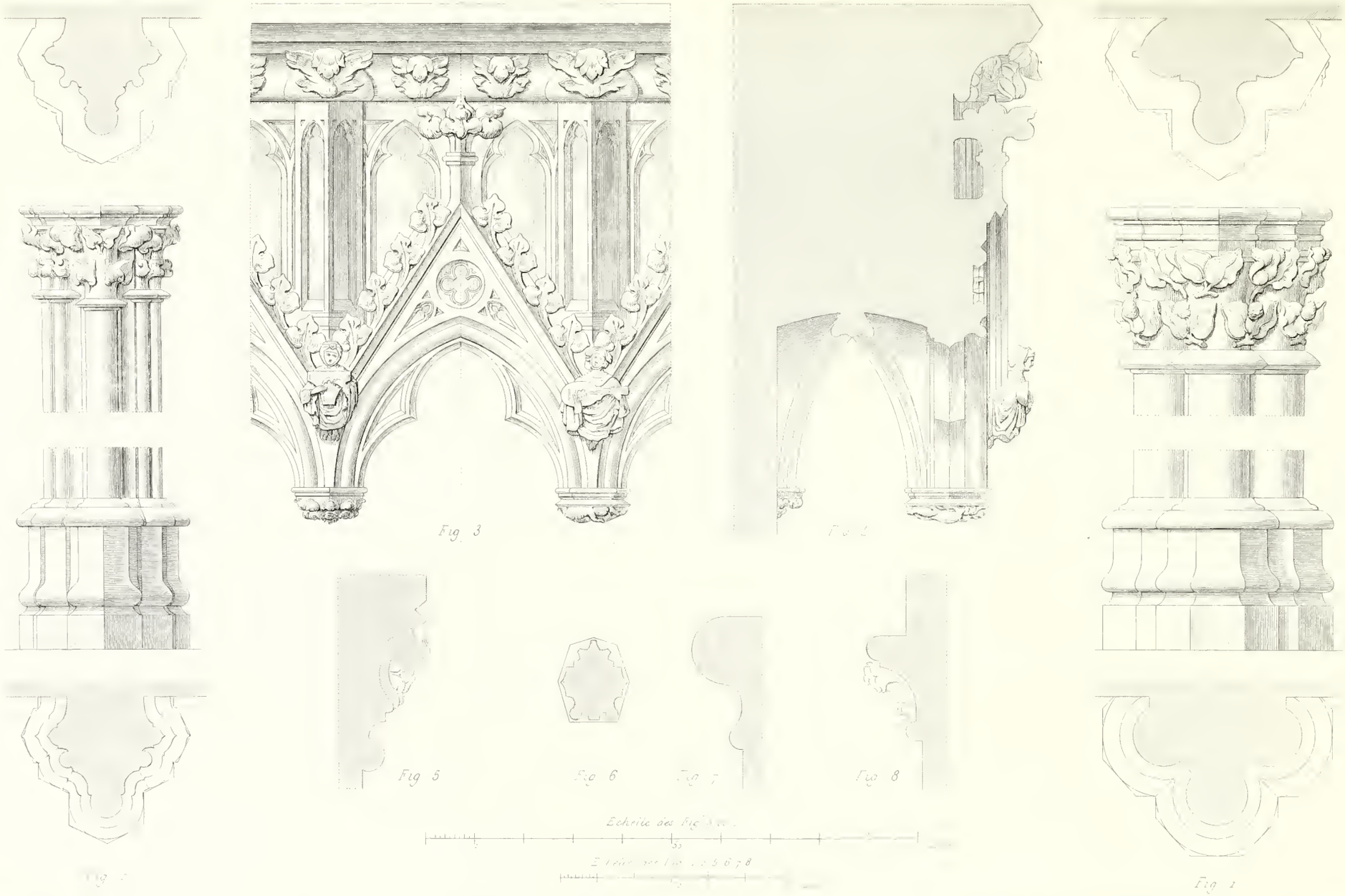


Fig. 3

Fig. 4

Fig. 5

Fig. 6

Fig. 7

Fig. 8

Echelle des Fig.s 3 et 4.

Echelle des Fig.s 1, 2, 5, 6, 7, 8.

Fig. 2

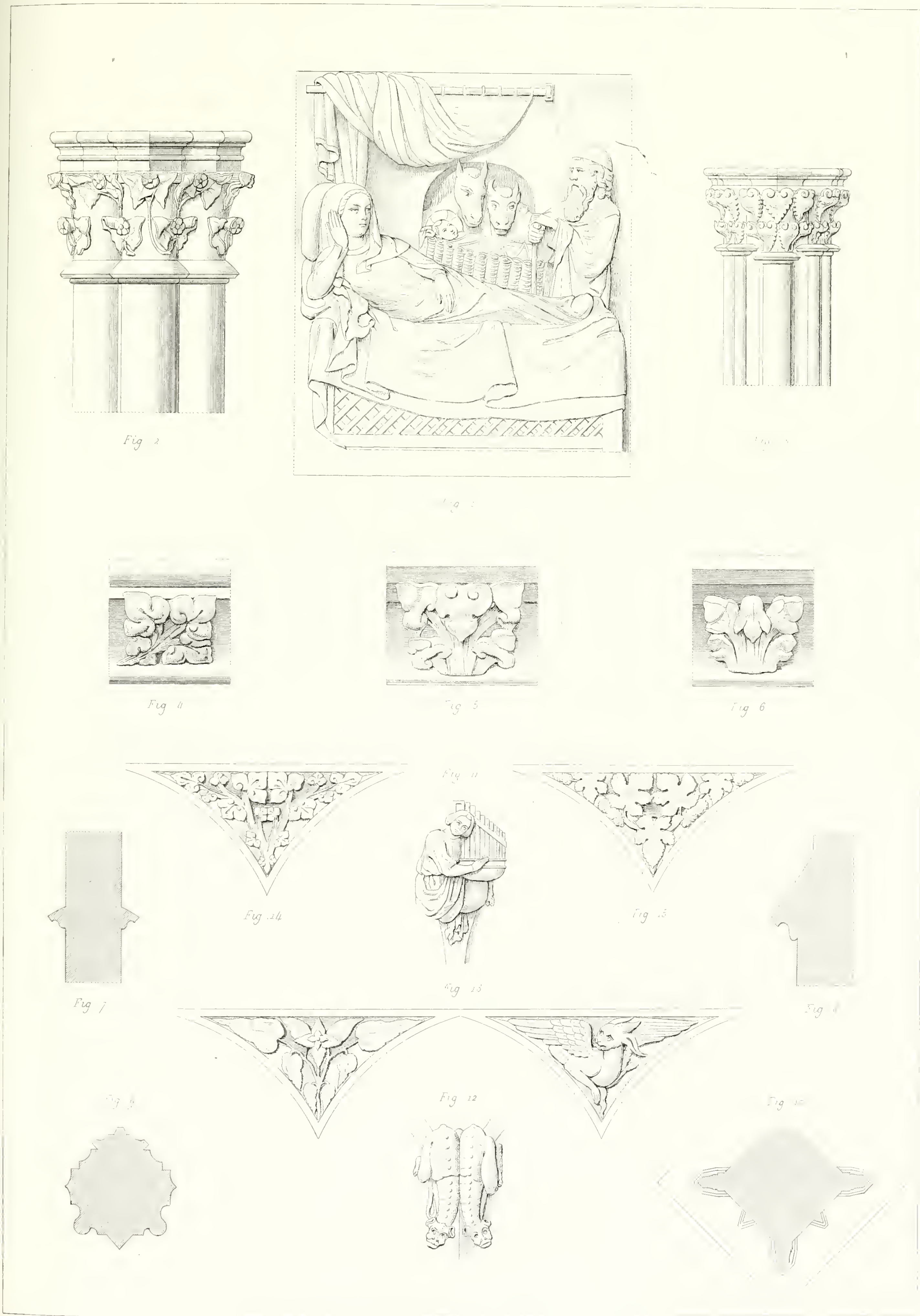
Fig. 1

CLÔTURE DU CHŒUR DE NOTRE-DAME DE PARIS.

Details

ENCLOSURE OF THE CHOIR OF NOTRE DAME, PARIS. Details

Cerca del Coro de Nuestra Señora de Paris (Detalles)



Ad Berty, del

CLÔTURE DU CHOEUR DE NOTRE-DAME DE PARIS.

Chorumfassung in der Kirche Notre Dame zu Paris Details, Pl. 1re

Details, Pl. 1re ENCLOSURE OF THE CHOIR, AT NOTRE DAME PARIS.

Cerca del Coro de N. S. de Paris (*Detalles Lám. 1a*)

JUBÉ DE L'ÉGLISE DE LA MADELEINE, A TROYES.

L'histoire des jubés est si intimement liée à celle des ambons, des chaires et des clôtures de chœur, qu'on est obligé, en esquissant l'une, de dire également quelques mots de l'autre. Nous le ferons donc, en commençant par définir chacune de ces expressions.

L'*ambon* était la chaire des églises primitives. Il y en avait quelquefois deux, situés de chaque côté du chœur, mais le plus souvent il n'en existait qu'un seul, dont la place la plus habituelle était devant l'entrée du sanctuaire, ainsi que l'attestent plusieurs autorités, entre autres saint Germain, patriarche de Constantinople, qui dit positivement: « *Ambo coram porta tribunalis statuitur* (*). » On y parvenait ordinairement par deux escaliers : celui de droite était réservé au lecteur des épitres ; celui de gauche, au lecteur des évangiles. Quelquefois divisé à l'extérieur en deux parties, l'ambon ne présentait généralement pas des dimensions considérables ; mais, dans les grandes basiliques, il n'en était pas toujours ainsi. En effet, on ne peut se refuser à croire que celui de Sainte-Sophie, par exemple, était vaste, puisque le couronnement de l'empereur y avait lieu. Jean Cantacuzène, qui rapporte le fait, dit que c'était entouré des principaux officiers de l'église, que le patriarche y accomplissait cette cérémonie (**). Les ambons étaient souvent en marbre et décorés de bas-reliefs ou d'incrustations riches. Leur forme était variée : il y en avait de ronds, de carrés, de polygonaux ; quelques-uns portaient sur un soubassement massif ; d'autres étaient soutenus par des colonnes, etc.

Les *clôtures de chœur* sont des cloisons plus ou moins hautes, en pierre ou en boiserie, massives ou découpées à jour, qui, placées entre les colonnes ou piliers d'un chœur, le séparent du collatéral qui l'entoure, et, en se prolongeant, le séparent également du transsept, en formant le plus souvent une sorte de portique orné, percé d'une ou de plusieurs portes.

Tout le monde sait ce que c'est qu'une *chaire*. Disons donc seulement que ce qui caractérise surtout la chaire, en la distinguant de l'ambon, c'est la présence de l'abat-voix.

Les *jubés*, enfin, sont des espèces de tribunes, de galeries, de balcons, placés généralement à l'entrée d'un chœur, et toujours dans une position élevée, de manière à attirer le regard, à être facilement aperçus. Nous parlerons tout à l'heure de leur disposition et de leur usage. Leur nom vient de ce que, quand le lecteur y montait pour psalmodier la leçon, il demandait préalablement au chef du clergé sa bénédiction, en se servant de la formule commençant par ces mots : « *Jube, Domine, benedicere.* »

Nous ignorons quand l'expression de Jubé a commencé à être employée dans le sens qu'elle a aujourd'hui ; nous savons seulement qu'elle était déjà usitée au commencement du XV^e^ siècle ; on la trouve effectivement dans l'Ordinaire de l'église cathédrale de Troyes, qui date de cette époque : « *Duo vicarii ascendunt pulpitum, aliàs jube,* » y est-il dit. Quoi qu'il en soit, le mot jubé n'ayant d'autres synonymes en latin que *ambo* et *pulpitum*, expressions qui signifient tout autant *ambon* et *chaire*, les documents écrits, malgré leur nombre, ne jettent que peu de jour sur l'origine des jubés, et ceux qui en ont parlé, ont-ils ordinairement confondu le tout ensemble. Ainsi, le chanoine Thiers, dans son précieux ouvrage sur les jubés, donne-t-il toujours ce nom aux ambons des premiers siècles, désignés aussi dans les anciens auteurs par *tribunal, pluteus, pluteum, lectricium, lectorium, legitorium, analogius, exedra, suggestus, suggestum, dicterium, auditorium, ostensorium, absis, absida* et *pyrgus* (***). Anciennement, en français, le jubé se nommait aussi *tribune* et *pupitre*. On l'a encore appelé *lectrier*, de *lecteur*. C'est à peu près le même mot que *lettri*, qu'on rencontre, au XIV^e^ siècle, dans le sens de *tribune*.

(*) *Sum. Christ.*, T. II, *dissert. 4.*

(**) *Ambonem ascendit Patriarcha ex adytis prodiens ; cum eo ascendunt et illustriores Ecclesiæ proceres, sacris etiam vestibus induti.*

(***) *Ambo* vient peut-être d'*ambire*, environner, parce que l'ambon entoure ceux qui sont dedans, ou d'*ambo*, parce qu'il y en avait quelquefois deux, ou d'ἀναβαίνειν, monter, parce qu'il y avait des degrés pour y parvenir, ou enfin, et bien plus vraisemblablement, d'ἄμβων, lieu élevé. *Pulpitum* signifie aussi un lieu élevé, de même que *exedra* et *tribunal*. *Auditorium* vient d'*audire*, écouter, parce qu'on écoutait celui qui parlait dans l'ambon. *Ostensorium* vient d'*ostendere*, montrer, parce que celui qui était dans la tribune était en vue de tout le monde. *Absis* et *absida* signifient une voûte, un arc, probablement parce qu'il y avait des ambons élevés sur des arcades. *Pyrgus* vient de πύργος, tour, par allusion sans doute à la forme de l'ambon ; enfin, toutes les autres expressions, telles que *pluteus*, signifient un pupitre, et il se trouvait effectivement un ou plusieurs pupitres dans les ambons.

Dans l'ancienne église, les ambons servaient à une multitude d'usages, dont le premier et le plus ancien était la lecture de l'épître et de l'évangile. On y prêchait, on y lisait les diptyques et les actes des martyrs; on y annonçait les fêtes et les jeûnes à observer; on y publiait les nouveaux miracles et on y dénonçait les excommunications. C'était encore dans les ambons que les nouveaux convertis faisaient leur profession de foi, et il est arrivé que plusieurs personnages importants s'y sont justifiés en certaines circonstances. En un mot, les ambons étaient des tribunes d'où l'on s'adressait au peuple dans toutes les circonstances solennelles.

Les jubés ont succédé à tous les usages des ambons, si ce n'est qu'ils étaient beaucoup moins affectés à la prédication, à laquelle les chaires étaient spécialement destinées. Des cérémonies politiques s'y sont parfois de même accomplies. C'est dans le jubé de Notre-Dame de Chartres qu'a eu lieu la réconciliation des enfants du duc d'Orléans avec le duc de Bourgogne : au moins est-ce affirmé par Souchet, dans son *Histoire de la cathédrale*. Enfin, il n'est pas sans probabilité que, suivant l'opinion de M. Ch. Magnin, les jubés aient quelquefois servi à des représentations dramatiques.

L'existence des ambons remonte à la plus haute antiquité, puisque les constitutions apostoliques témoignent qu'aux deux premiers siècles, « le lecteur, étant debout et placé entre le clergé et le peuple, dans un lieu élevé, lit, etc. » Or, ce lieu élevé était évidemment une sorte d'ambon. Néanmoins, le plus ancien ambon, d'une date positive, est celui de l'église du Saint-Esprit, à Ravenne; il date du VI^e^ siècle. Depuis cette époque jusqu'à la renaissance de l'art au XI^e^, on en trouve un certain nombre d'autres, mais c'est exclusivement en Italie. En France, où les monuments latins sont si rares, il n'est pas permis d'espérer qu'on en signalera jamais appartenant à cette période; mais il est singulier qu'on n'en ait à peine signalé un d'architecture romane. En effet, les monuments de ce style sont excessivement nombreux, et ils ont dû, tous, en posséder jadis.

On ne retrouve pas davantage de jubés latins ou romans; mais tout porte à croire que c'est parce qu'il n'en a pas existé. En effet, ces *pulpita* ou *ambones*, dont parlent les anciens auteurs, on en voit encore en Italie, jusqu'au XIII^e^ siècle (*); mais on ne rencontre jamais de véritable jubé jusqu'à cette époque. En France, ce n'est que dans les monuments à ogives qu'il existe des jubés; de sorte qu'il nous semble extrêmement probable que c'est vers le commencement du XIII^e^ siècle, alors qu'un nouveau style, en s'établissant, changeait la décoration des églises, qu'eut lieu l'abandon des ambons, remplacés simultanément et par les chaires et par les jubés.

Une circonstance vient à l'appui de notre opinion : c'est à partir du XII^e^ siècle que la longueur des offices, en s'augmentant, a fait ressentir le besoin d'entourer les chœurs d'une construction qui préservât, en partie, les prêtres des injures de l'air, auxquelles ils étaient exposés dans les vastes vaisseaux des églises (**). Depuis lors, les clôtures, en se multipliant, durent aussi multiplier les jubés, puisqu'elles n'avaient qu'à être surmontées d'une galerie à balustrade pour en constituer un.

La plupart des jubés qui subsistent encore, ne sont que des clôtures de chœur aussi disposées à deux fins (***) et formant une sorte de portique : ils sont quelquefois assez profonds pour offrir des chapelles établies dans leur épaisseur, comme à Dixmude (Belgique) et à Alby. Les uns présentent deux portes latérales; les autres, une seule placée au centre; quelques-uns enfin en présentent trois. D'autres fois, les jubés sont fort étroits et sont formés d'arcatures à jour que surmonte une balustrade; c'est le cas habituel lorsqu'ils sont en bois, comme cela est fort commun. L'autre type principal présente la forme d'un pont, ordinairement à trois arches, ou jeté hardiment d'un pilier à l'autre, comme à Saint-Étienne du Mont et à Sainte-Madeleine de Troyes. On y parvient par un ou deux escaliers, généralement appliqués aux piliers qui leur servent de culées.

D'autres types existaient encore : ainsi, il y avait des jubés placés à l'entrée du chœur, mais n'atteignant point les deux piliers de la croisée; d'autres, adossés à ces piliers, étaient divisés en deux parties, laissant un vide entre elles, qui servait d'entrée au chœur. Celui de Sens appartenait à ce genre. Leur position varie aussi, quoique, à vrai dire, ce ne soient guère que de simples tribunes qu'on rencontre placées ailleurs qu'à l'entrée du chœur. Cependant, celui de l'ancienne abbaye de la Chaise-Dieu, en Auvergne, qui s'étend aux bas côtés, est situé à l'entrée de la nef. Les jubés sont souvent ornés d'un grand crucifix à leur sommet.

(*) L'ambon le plus moderne qui se voit en Italie, est, dit-on, celui de Saint-Pancras, à Rome, qui porte la date de 1249.

(**) Les clôtures romanes sont extrêmement rares; nous n'en connaissons que deux dans le nord-ouest de l'Europe : celle de la cathédrale de Trèves et celle de Wechselbourg en Carniole (Autriche).

(***) On oublie trop souvent que les clôtures de chœur ne peuvent être appelées *jubés* que lorsqu'elles sont pourvues d'une galerie.

— JUBÉ DE L'ÉGLISE DE LA MADELEINE, A TROYES. —

Le nombre des jubés était jadis considérable. Thiers, qui écrivait en 1688, dit que, de son temps « il y avait des jubés dans toutes, ou presque toutes, les anciennes, les grandes églises, les églises considérables de la chrétienté. » Il s'en trouvait particulièrement dans l'immense majorité des cathédrales : Rouen, Chartres, Paris, Noyon, Vienne, Laon, Beauvais, Amiens, Sens, Meaux, Orléans, Châlons, Reims, Troyes, Bayeux, etc., en avaient ou en ont encore. Il en était de même des collégiales et des grandes églises paroissiales ; quant aux petites, ils y étaient beaucoup plus rares, par suite de leur peu d'utilité. Il est peu de monuments à la destruction desquels on se soit plus acharné depuis deux siècles.

La ville de Troyes était jadis riche en jubés ; l'église cathédrale et celles de Saint-Étienne, des Cordeliers, des Jacobins, de Saint-Martin-ès-Aires et de la Madeleine, en possédaient. De tous ces jubés, celui de la Madeleine est seul resté debout, mais non sans avoir été menacé, et avoir eu à souffrir les mutilations et la dégoûtante et stupide souillure du badigeon. On en doit la conservation à une donation faite par un savant troyen, P. J. Grosley, qui légua dans son testament une somme de six cents livres pour l'entretien de cette admirable construction, stipulant expressément qu'il en serait fait rapport à sa succession si jamais on venait à la détruire.

L'église de la Madeleine appartient à deux époques : sa nef est du XII[e] siècle, et son chœur, à l'entrée duquel se trouve le jubé qui fait l'objet de cette notice, a été élevé en 1501.

Ce monument, d'une exécution vraiment prodigieuse, a été exécuté en 1506, par Jean Gualdo ou Gaylde, *maistre maçon*, qui fut enterré au-dessous. Son épitaphe, gravée sur une dalle de marbre, prouve que si l'artiste avait la conscience de la surprise que devait produire son chef-d'œuvre, il avait aussi celle de sa solidité, puisqu'on lui fait dire qu'il *attend là la résurrection glorieuse sans crainte d'être écrasé par son œuvre*.

Le jubé de la Madeleine, probablement le plus étonnant qui existe, saisit encore plus par sa hardiesse extraordinaire que par la richesse et la multiplicité de ses ornements. En effet, pour les personnes étrangères à la stéréotomie, c'est un miracle de statique, et pour celles qui comprennent cette science, c'est une conception aussi téméraire qu'heureusement exécutée. Il est une preuve de cette disposition qu'avaient les architectes du commencement du XVI[e] siècle à se créer des difficultés, afin de faire briller leur habileté à les vaincre ; disposition écrite dans bien des monuments, mais nulle part, peut-être, plus qu'à la Madeleine de Troyes, et à Saint-Gervais de Paris.

Placé entre les deux piliers de la croisée, qui forment l'entrée du chœur, le jubé est une galerie horizontale établie sur trois arcs, dont les deux latéraux, seulement, ont une de leurs retombées portant sur un pied-droit ; leur autre retombée porte sur un cul-de-lampe en pendentif, c'est-à-dire suspendu dans le vide, qui porte également les deux retombées de l'arc central. Chacun des trois arcs est une ogive obtuse, dont l'archivolte, très-étroite, est garnie de sept contre-arcatures découpées, en plein cintre et subtrilobées. De ces contre-arcatures, celles qui sont inférieures sont incomplètes, et toutes ont de gros fleurons à leur point de jonction. Au-dessus des arcs, est un petit fronton pédiculé et brisé, dernière et malheureuse dégénérescence des beaux frontons pointus dont les arcs sont ordinairement couronnés dans les monuments à ogives. Au milieu des frontons, est sculptée une rose polybée, encadrant de petites figures en bas-relief et formant ainsi médaillon. Enfin, de larges feuillages vigoureusement refouillés forment des crochets sur les rampants des frontons, ainsi que sur l'extrados des arcs qui étaient séparés entre eux par des statues, disparues maintenant, mais dont on voit encore les dais pyramidaux et chargés d'aiguilles finement découpées qui les recouvraient, et les culs-de-lampe, placés un peu au-dessus de ceux qui portent la retombée des arcs, qui servaient à les soutenir.

Au-dessus des arcs, et séparée par de larges feuillages, règne une balustrade à jour, divisée en trois travées, et dont chaque travée est subdivisée en quatre parties, ayant alternativement pour motif une fleur de lis et des feuilles de fougère semblables à celles qui sont si communes dans les monuments de la fin du XV[e] siècle. Sur l'appui, orné d'un rinceau, sont placées deux statues ; l'une représentant la Vierge, et l'autre saint Jean. Il y en avait quatre jadis.

De chaque côté du jubé et appuyée aux piliers, est une décoration semblable, qui se compose d'un grand enfoncement carré, élevé sur un soubassement, et dont les angles supérieurs sont remplis par deux compartiments carrés aussi, sur le champ desquels est sculptée une coquille, ornement fréquent dans les monuments de la première renaissance, au style de laquelle appartiennent aussi, et exclusivement, les arabesques des petits pilastres formant les montants de l'enfoncement, lequel était primitivement rempli par un bas-relief. Au-dessus, se voient trois niches garnies de figures ; les dais, polygonaux en plan, sont découpés en arcs à talon subtrilobés. Celui du milieu est surmonté d'un petit dôme, et tous les trois ont pour dernier couronnement des

pinacles élégants et garnis de crochets. Enfin, deux niches semblables à celles qui se trouvent entre les arcs, et placées sur la même ligne qu'elles, flanquent l'ensemble de la décoration.

La face postérieure du jubé ne diffère de l'autre que par quelques détails. Les figures des petits frontons sont, à droite et à gauche, des anges, dont l'un porte la colonne à laquelle fut attaché Jésus, et l'autre la couronne d'épines qui ceignit son front. Sur le fronton du milieu, est un écusson surmonté d'une couronne. Deux petites colonnes, dont le fût est chargé d'ornements, sont aussi adossées aux pieds droits des arcs latéraux. La voûte du jubé est formée de plusieurs voussures reposant sur des pendentifs et garnies de nervures multipliées, dont les principales sont ornées de petites contre-arcatures découpées.

L'escalier, à rampe courbe, par lequel on arrive à la galerie, et qu'on ne peut voir de la nef, commence sous la première arcade du chœur, au sud. Il s'élève en encorbellement, d'une base octogone, et s'appuyant sur le pilier. Sa balustrade a pour motif une suite de petits arcs ogives subtrilobés. Le plafond des marches est orné de moulures saillantes et creuses ; dans ces dernières, courent des rinceaux et des animaux fantastiques. Tout le monument est en pierre de Tonnerre. Il a de largeur $11^{m},70$, et de hauteur, depuis l'appui de la balustrade jusqu'au sol, $6^{m},45$.

Comme style, le jubé de la Madeleine appartient à la transition entre l'architecture ogivale et celle de la renaissance ; néanmoins, la première de ces deux architectures y domine beaucoup. Ce n'est, en effet, que dans les détails que perce ce nouveau style, dont les éléments, rapportés d'Italie par Charles VIII, commencèrent dès la fin du XV^{e} siècle à s'inoculer à l'art national français, lui communiquant un germe de mort que mille circonstances contribuèrent à développer avec rapidité. C'est une étude pleine d'intérêt à faire que de suivre les phases de ce regrettable événement, si absurdement nommé *renaissance*, surtout lorsqu'on le compare à la curieuse période où naquit et se développa l'architecture ogivale. On voit, dans cette dernière, les artistes désireux de créer un style en même temps original, élégant et rationnel, se livrer laborieusement à des tentatives et à des recherches de toute sorte, pour atteindre ce but ; dans l'autre, au contraire, ce n'est plus que l'influence de la mode qui les fait agir. Dans l'une, on distingue les efforts qui accompagnent toujours l'acte de donner la vie ; dans l'autre, la facilité avec laquelle se produit la désorganisation, la mort. L'invasion du goût italien fut, en réalité, la mort de l'art architectural en France. Si les monuments du XVI^{e} siècle ont encore du charme, c'est aux dernières lueurs du style ogival qu'ils le doivent : la preuve, c'est qu'à mesure que l'influence de ce style s'efface, les monuments acquièrent de plus en plus le caractère froid ou maniéré, et dans tous les cas, laid et irrationnel, qui distingue les constructions élevées depuis deux cents ans ; jamais, en effet, et il est impossible de le nier, l'art n'a produit de plus déplorables conceptions qu'à l'époque où l'on eut la prétention de s'inspirer exclusivement des types dont l'art italien n'était qu'une dérivation : que pourrait-on citer de plus pitoyable que les monuments de la République et de l'Empire?

— BIBLIOGRAPHIE. —

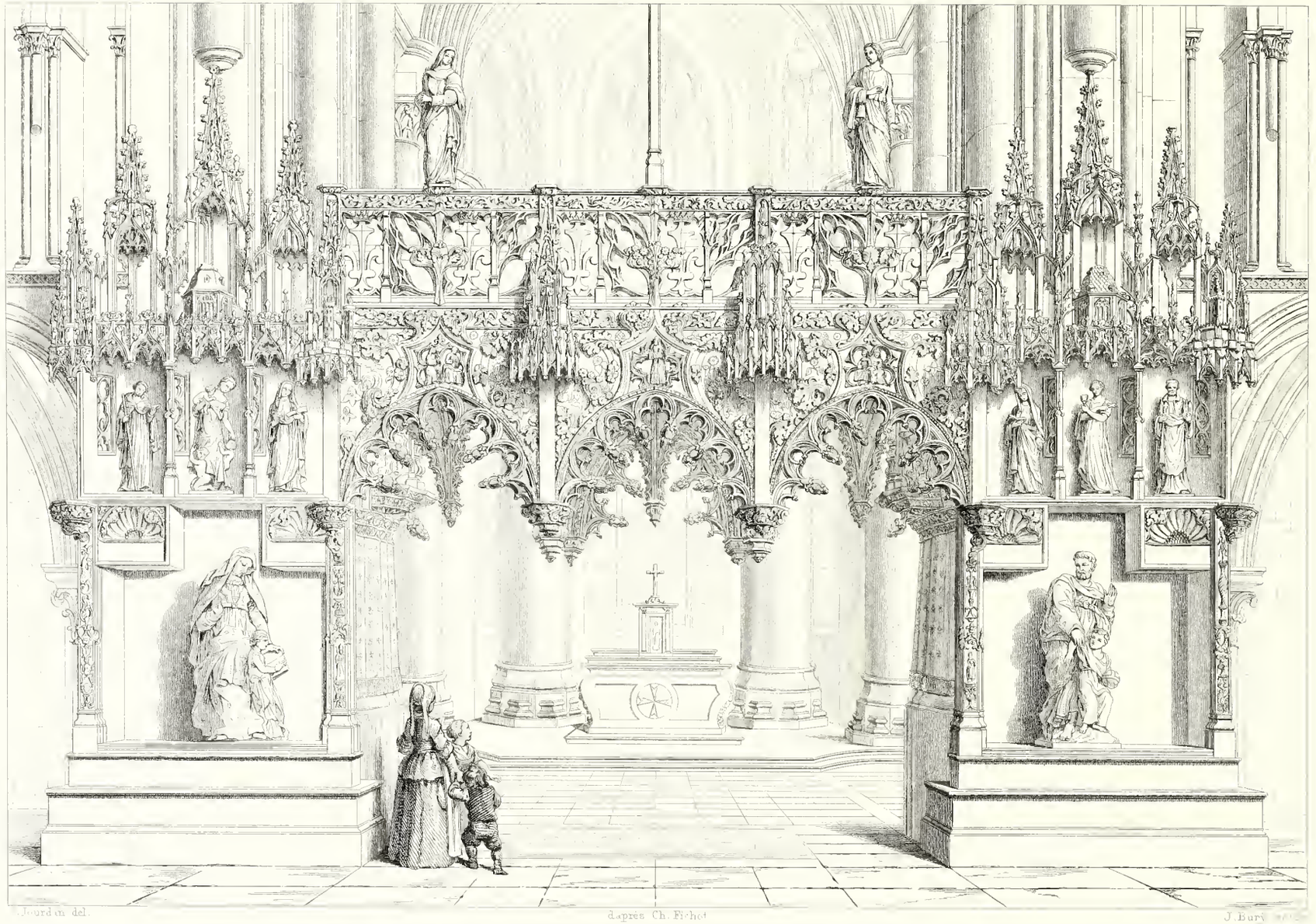
1° Delaborde (Alex.). Monuments de la France, classés chronologiquement; Paris, 1816 à 1836, 2 vol. in-f°, pl.

2° Doe (F. M.). Notice des principaux monuments de la ville de Troyes ; Troyes, 1838, in-18.

3° Arnaud (Ch.). Voyage pittoresque et archéologique dans l'ancien diocèse de Troyes ; Troyes, 1841, 1 vol. in-4°, pl.

4° Dusommerard. Les Arts au moyen âge ; Paris, 1846, 5 vol. grand in-8° et atlas in-f°.

5° Ramée (Daniel). Moyen âge monumental et archéologique ; Paris, 1842 et suiv., in-f°, pl. lithogr.



J. Jourdain del. d.après Ch. Fichot J. Bury

JUBE DE L'ÉGLISE DE LA MADELEINE A TROYES

France.

Frankreich. France. Francia.

Coro alto de la Iglesia de la Magdalena en Troya (Francia)

BUFFET D'ORGUES DE LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG.

On parle assez généralement de l'orgue envoyé à Pepin par un empereur grec, comme d'un des plus anciens instruments de ce genre qu'on puisse citer; mais c'est une erreur fort grande, car l'invention de l'orgue remonte à une époque beaucoup plus reculée, et il est probable que c'est seulement parce que celui de Pepin possédait une beauté et une puissance de sons supérieure à celles des autres orgues de la même époque, qu'il a acquis la réputation de priorité qu'il mérite si peu. En effet, l'orgue qui doit son origine à la syrinx ou flûte de Pan, dont l'usage remonte à la plus haute antiquité, était bien connu des anciens, ainsi que l'attestent d'assez nombreux témoignages historiques. Héron, par exemple, disciple de Ctésibius d'Alexandrie, qui vivait dans le II^e^ siècle avant l'ère chrétienne, a donné une longue description du mécanisme imaginé par son maître pour faire parler l'orgue au moyen de l'eau, découverte qui valut à l'orgue le nom d'*hydraule* (de ὕδωρ, eau, et αὐλὸς, flûte). L'hydraule avait la forme d'un petit autel; Vitruve le décrit dans son grand ouvrage sur l'architecture (*). L'orgue exclusivement pneumatique ne paraît avoir été connu que vers le IV^e^ siècle. C'est dans une épigramme de Julien qu'on en trouve la première description. Au reste, on ne connaît que fort peu le système des orgues anciennes, hydrauliques ou pneumatiques, et on ne comprend pas davantage celui d'un orgue à vapeur dont parle Guillaume de Malmesbury, moine anglais du XII^e^ siècle.

Le poëte Fortunat, à la fin du V^e^ siècle, cite l'orgue comme un des instruments dont on se servait pour accompagner les voix, et l'an 600 le pape Vitallien consacra solennellement par un décret l'emploi de l'orgue dans les églises. Ce dernier fait, il est vrai, est contesté; mais ce qui ne l'est pas, c'est qu'au X^e^ et au XI^e^ siècle, l'art de construire les orgues était répandu dans toute l'Europe. C'était alors seulement dans les monastères que cet art était cultivé; aussi la plupart des perfectionnements apportés à l'orgue le furent-ils par des moines. Un pape même, Sylvestre II, plus connu sous le nom de Gerbert, ne dédaigna pas de s'en occuper, et on lui est redevable de plusieurs améliorations. Au reste, le soin qu'ont mis plusieurs conciles à déterminer les fonctions et les devoirs des organistes, prouvent l'importance qu'on ajoutait à ce que le service des orgues fût fait d'une manière convenable. Le clergé croyait avec raison que le son des orgues disposait le peuple au recueillement. Cependant quelques diocèses en ont longtemps banni l'usage : celui de Lyon, par exemple, l'a proscrit jusqu'à nos jours. Mais c'était là une exception, et il n'est pas douteux que les orgues furent d'un emploi général dans les églises du moyen âge (**).

Les premières orgues que posséda la cathédrale de Strasbourg y furent placées en 1260, par un dominicain nommé Ulric Engelbrecht. Ce moine, issu d'une noble famille d'Alsace, était élève d'Albert le Grand. Il prit fort jeune l'habit de Saint-Dominique dans le couvent de Strasbourg, et y mourut en 1280, après avoir publié plusieurs ouvrages de théologie. Le 15 août 1298, un incendie terrible qui ravageait la ville, s'étant communiqué à la cathédrale par le moyen du cordage d'une grue destinée à monter des matériaux, les orgues furent en grande partie détruites. En 1326, on en commença de nouvelles, en utilisant les débris que le feu avait épargnés; elles furent achevées en 1329, et coûtèrent 500 livres deniers. Le 17 mars 1384, les ouvriers qui faisaient quelques réparations à ces orgues, y ayant laissé par négligence un brasier dont ils avaient besoin pour leur travail, le feu se déclara pendant la nuit, et fut si violent, que non-seulement il consuma les orgues, mais encore il fondit le plomb de la toiture depuis la tour jusqu'au chœur. En 1385, les orgues incendiées furent remplacées par d'autres qui coûtèrent mille livres deniers; tous les tuyaux en furent changés en 1434. Ce travail, exécuté par Michel Grolach de Lypss, aidé par l'organiste Pierre Géreis, fut achevé la veille de Noël, et revint à 530 livres deniers.

Ces vieilles orgues furent entièrement détruites en 1489, et les administrateurs de la fabrique en firent élever de nouvelles qui coûtèrent plus de 1,000 florins. C'est à Frédéric Krebser d'Anspach, mort à Strasbourg en 1493, que fut confié le soin de les construire. Le buffet actuel, dont nous donnons une élévation, date de cette époque; mais des orgues qu'il contenait il n'existe malheureusement plus rien, car, nettoyées en juillet 1509, réparées en octobre 1564 par Sigismond Friuslé de Fribourg, elles ont été complétement refaites en 1608 par Antoine Newnecht. Les orgues de Newnecht, qui avaient 33 registres et 1090 tuyaux, dont le

(*) Liv. X, chap. 13.

(**) Indépendamment des grandes orgues d'église, on fabriquait un grand nombre d'orgues portatives qui n'étaient pas toujours destinées à des usages religieux. Les sculptures et les peintures, à partir du XIII^e^ siècle, en fournissent une multitude de modèles. (Voy. une des planches de détails de notre travail sur la clôture de chœur de Notre-Dame de Paris.)

plus long était de 32 pieds, ont subsisté jusqu'en 1713. Elles ont alors fait place à celles que l'on voit actuellement, et qui sont l'œuvre d'André Silbermann, comme l'atteste une inscription latine gravée sur le plus gros des tuyaux.

Les orgues de la cathédrale de Strasbourg, qui ont été pendant plusieurs siècles les seuls instruments de musique qui accompagnassent le plain-chant dans cette église, ont toujours occupé la même place qu'aujourd'hui, c'est-à-dire, la deuxième travée de la nef, au nord. On y parvient par un escalier placé dans le collatéral. Le buffet, la seule chose dont nous ayons à nous occuper, se compose d'une partie centrale de forme polygonale, divisée en deux dans sa hauteur par une précinction horizontale et surmontée d'un amortissement à jour. Deux ailes moins élevées et enrichies d'enroulements forment les parties latérales du buffet, qui se trouve disposé en encorbellement sur six grosses poutres de chêne, et présente un développement de 6^{m},40 de largeur. Au-dessus et en saillie sur la balustrade de la galerie, est disposé le positif, qui porte sur un grand pendentif polygonal, dont les arêtes sont ornées de contre-arcatures découpées. A la partie inférieure de ce pendentif, suspendu au milieu de l'arcade s'ouvrant sur les bas côtés, est une figure grande comme nature, de Samson luttant avec le lion. Sur le cul-de-lampe qui forme l'extrémité du pendentif, on voit des anges jouant de divers instruments, dont l'un est un petit orgue portatif.

De chaque côté de l'arcade, on remarque, posées sur des culs-de-lampe à feuillages et couronnées par des dais, deux statues hautes de cinq pieds qui se mouvaient jadis au moyen d'un mécanisme, brisé aujourd'hui. De ces statues, l'une tient une trompette, et l'autre porte le costume des *Meister Sœngers*, espèce de ménétriers allemands, qui formaient autrefois, à Strasbourg, une société établie dès l'an 1490.

Le buffet d'orgues de Strasbourg ne se recommande pas seulement par son élégance; il se recommande encore, et avant tout, comme spécimen d'un genre de décoration dont il n'existe presque pas d'autres anciens exemples, particulièrement en France. Cependant les riches buffets d'orgues ont dû être fort communs au XV^{e} siècle. Ce qui a sans doute principalement contribué à ce qu'ils fussent détruits en si grand nombre, ce sont les perfectionnements incessamment apportés dans la construction des orgues elles-mêmes, et les dimensions de plus en plus considérables qu'on fut obligé, à cause de cela même, de donner aux buffets. La plupart de ceux qu'on voit de nos jours datent du XVII^{e} et du XVIII^{e} siècle, et beaucoup d'entre eux sont fort remarquables par leur exécution.

— BIBLIOGRAPHIE. —

Voir la bibliographie de notre notice sur la porte méridionale de la cathédrale de Strasbourg, et en particulier l'ouvrage de Grandidier.

ORGUE DE LA CATHÉDRALE DE STRASBOURG.

Orgue de la Catedral de Estrasburgo *France*

FONTS BAPTISMAUX.

On sait qu'il existe deux manières d'administrer le baptême, l'immersion et l'infusion. Aujourd'hui, la dernière a complétement remplacé l'autre, mais il n'est pas facile de déterminer depuis quelle époque. Dans l'origine, l'immersion était surtout commune; mais comme ce procédé n'était pas toujours facile à employer, dès 754 le pape Étienne III permit l'infusion en cas de nécessité. Plus tard, en 1311, le concile de Ravenne décida qu'on pouvait indifféremment faire usage de l'infusion et de l'immersion; il est donc vraisemblable que c'est surtout à partir de cette époque, que l'infusion est devenue le mode habituel. Cependant, au XVI^e^ siècle encore, on baptisait par immersion en Angleterre. Quoi qu'il en soit, il est à croire qu'au XII^e^, au XIII^e^ et au XIV^e^ siècle, on a employé les deux procédés simultanément; car les vitraux et les bas-reliefs de ces époques représentent toujours le néophyte, la partie inférieure du corps plongée dans le réservoir des fonts, et prêt à recevoir l'infusion sur la tête. Il faut reconnaître que, d'après ces représentations, on ne peut déterminer si le réservoir des fonts était effectivement plein d'eau; mais tout porte à le croire. Dans tous les cas, une chose est certaine, c'est que les diverses modifications qui ont pu être apportées dans la manière d'administrer le baptême, du XI^e^ au XVI^e^ siècle, n'ont eu aucune influence bien accusée sur les dimensions et la forme des fonts, qui ne paraissent en avoir subi d'autre que celle résultant des styles architectoniques en usage.

Les fonts ogivaux sont ordinairement en pierre, suivant la règle posée par les auteurs ecclésiastiques; mais il en existe encore en cuivre et en plomb (*), et même de fort remarquables. Quant à leur forme, on peut dire que le type principal est le type mono-pédiculé avec réservoir octogone, surtout à partir du XIV^e^ siècle, car au XIII^e^ les modèles de l'art roman ne sont point encore complétement abandonnés, et on rencontre ainsi des cuves circulaires et cantonnées de colonnettes détachées du pédicule central. Pour ce qui est de l'ornementation, elle se compose d'arcatures et surtout de panneaux. On y remarque aussi des feuillages, des figurines et même des armoiries; plusieurs fonts portent également des inscriptions relatant le nom du personnage qui les a fait faire ou de l'artiste qui les a exécutés (**). Les fonts ogivaux sont peut-être moins communs que les fonts romans; leur place est le plus ordinairement vers l'entrée de l'église, du côté du nord; mais il y a de nombreuses exceptions; ils sont généralement isolés, mais on en cite qui sont adossés à des piliers. Celui de Luton, dans le comté de Bedford, est entouré d'un petit édicule fort élégant. C'est le seul exemple qu'on ait signalé de cette disposition.

Le font n° 1 est celui de l'église de Saint-Michel, à Coventry. Il date vraisemblablement du XIII^e^ siècle. Sa hauteur est de 0^m^,985, et la largeur du réservoir à l'extérieur est de 0^m^,680.

Le font n° 2 est celui de l'église de West-Deeping (Lincolnshire). On le croit du règne d'Édouard I^er^ (1272-1307), et on suppose qu'il a été donné par la famille des Wake, dont il porte les armoiries, avec plusieurs autres dont on ignore les possesseurs. Sa hauteur est de 1^m^,064, et sa largeur de 0^m^,708.

Le font n° 3 provient de l'église de Haydon; il date de la fin du XIV^e^ siècle, et est placé sous la deuxième arcade du bas côté du nord. C'est un type peu commun pour son époque. Sa hauteur est de 1^m^,341, et sa largeur de 0^m^,808.

Le font n° 4, qui, comme l'on voit, est d'une grande élégance, a plusieurs fois été reproduit en gravure, à cause de sa beauté. Le gracieux motif formé de trèfles, qui orne ses faces, se retrouve dans une balustrade de l'église de Beverley. Ce font se voit dans la chapelle occidentale de l'église de Knaith (Lincolnshire). On le croit aussi du XIV^e^ siècle. Sa hauteur est de 1^m^,087 et sa largeur de 0^m^,887.

La figure V représente le couvercle ou couronnement d'un font de l'église de Fosdyke. Cette gracieuse pyramide, découpée à jour, est exécutée dans le goût de la fin du XV^e^ siècle; le font qu'elle surmonte, et qui est en partie engagé dans un plancher, n'offre que peu d'intérêt.

L'usage où l'on était, au moyen âge, de conserver de l'eau dans les fonts, pendant un temps plus ou moins long, obligeait à les couvrir; mais ce n'était pas là le seul motif qui y contraignait : la crainte des maléfices y contribuait également. En effet, Edmond, archevêque de Canterbury, dit dans ses Constitutions, publiées en

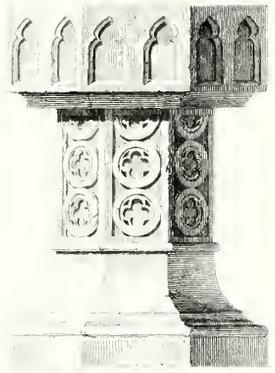
(*) Il y avait, dans la cathédrale de Canterbury, des fonts en argent; mais nous ignorons de quelle époque ils étaient. On cite encore des fonts en bois revêtus de plomb.

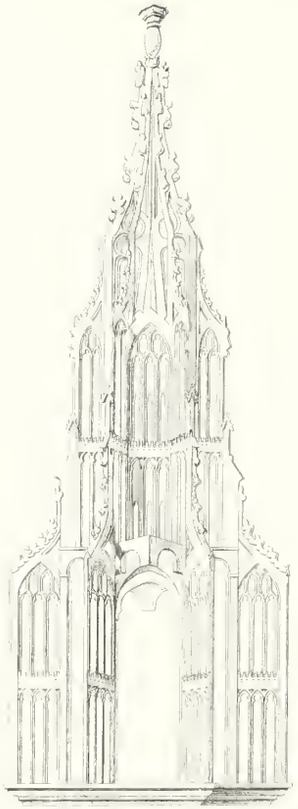
(**) Les magnifiques fonts de Sainte-Marie à Beverley, en Angleterre, portent cette inscription écrite en vieil anglais : « Priez « pour l'âme de William Tériffaxe, drapier, et de son épouse, qui ont fait faire ces fonts à leurs frais, le X^e^ jour de mars de l'année de Notre-Seigneur MDXXX. »

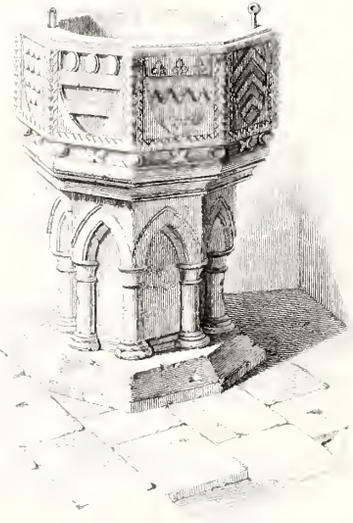
1236, que les fonts doivent être scellés à la cire, de peur des sortiléges, « *sub cera clausi propter sortilegia.* » Un rituel romain d'Anvers, de l'année 1659, mentionne encore cet usage, mais en ne donnant plus pour motif que la nécessité d'empêcher la poussière de pénétrer dans le réservoir. Les anciens couvercles de fonts sont devenus fort rares, surtout en France, où nous n'en saurions citer que deux importants, celui de Saint-Ricquier, près d'Abbeville, et celui de Tolleville (Somme). Les deux datent de la dernière période ogivale, de même que tous ceux qu'on rencontre en Belgique et en Angleterre. Pour mouvoir ces pyramides qui avaient jusqu'à 3 mètres de hauteur, on se servait d'une grue en fer, qui, tournant sur un axe, les déplaçait aisément, en leur faisant décrire une portion de cercle. Quelques-unes de ces grues sont des ouvrages de serrurerie fort remarquables.

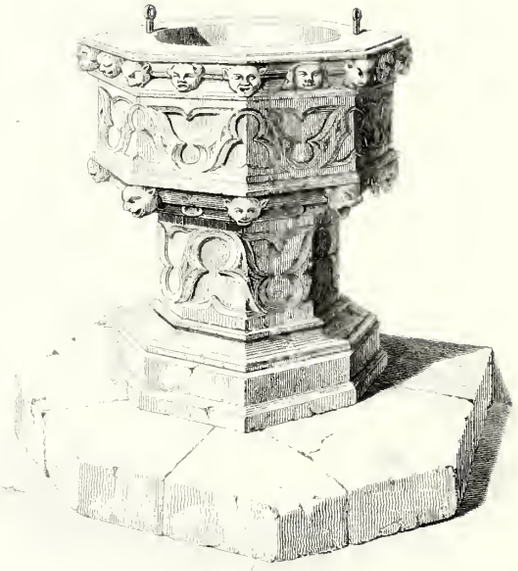
— BIBLIOGRAPHIE. —

1° *Archæologia Britannica*, vol. X, XI, XII. Londres. In-4°.
2° Simpson. — *A series of ancient baptismal fonts chronologically arranged.* In-4°, pl. Londres, 1828.
3° De Caumont. — Cours d'antiquités monumentales. 6e partie, in-8°, pl. Paris, 1841.









Pila Bautismal. *Estilo de arcos apuntados.*

VANTAUX DE PORTE, DANS L'ÉGLISE DE S. ALBAN.

Bien qu'on se soit occupé, depuis plusieurs années déjà, de la description de quelques œuvres de la sculpture monumentale en bois, l'histoire de cette branche de l'art n'en reste pas moins encore à traiter aujourd'hui ; et c'est là, il faut l'avouer, une de ces grandes lacunes qui semblent devoir se faire sentir pendant un certain laps de temps. Cela, d'ailleurs, se conçoit aisément ; car, à part les recherches faites sur un nombre assez restreint de monuments de ce genre, un très-petit nombre d'archéologues se sont occupés jusqu'ici de cette étude. On doit même ajouter que ceux qui s'y sont livrés, ont plus particulièrement porté leur attention sur des œuvres de la statuaire de petite dimension, sur certains genres d'objets, sur certains meubles ou certaines catégories de meubles sacrés ou civils ; mais aucun d'eux, je pense, n'a encore abordé cette partie de la sculpture, qui comprend les différentes pièces du mobilier et de la décoration des églises, telles qu'autels, retables, stalles, jubés, chaires, buffets d'orgues, portes, etc. Ainsi, malgré la connaissance d'un grand nombre de monuments produits par toutes les écoles et appartenant à toutes les époques, il reste démontré qu'il n'existe pas encore un travail d'ensemble, en forme de traité méthodique et général, sur cette branche de l'art, celle de la sculpture monumentale en bois, ou, pour mieux nous exprimer, sur le travail artistique du bois appliqué à l'ameublement et à la décoration des édifices religieux et privés. Or, dans l'état présent de la question, on conçoit fort bien cette hésitation, pour ne pas dire cette impossibilité, à aborder un tel sujet, une semblable matière : la plupart des éléments manquent encore. Sans aucun doute, on possède, sur cet objet, et la connaissance d'un certain nombre d'œuvres d'art et la notion de quelques rares documents écrits ; mais on doit dire qu'il résulte, du rapprochement de ces œuvres et de ces documents, l'évidence de nombreuses lacunes, ce qui prouve qu'il n'y a point encore lieu à écrire maintenant une histoire et à présenter une théorie que l'avenir et les découvertes viendraient, très-probablement, renverser ; enfin, il faut ajouter aussi l'absence de textes originaux qui, par leur nature, élucideraient la matière, soit en faisant connaître une technologie spéciale, soit en fournissant des renseignements qu'on ignore et qu'il serait indispensable de posséder afin d'établir et un plan d'études et un système de classification rigoureuse, d'où l'on déduirait des règles caractéristiques et des particularités exceptionnelles. Toutes ces causes réunies, absence de documents écrits, lacunes importantes dans la connaissance des différentes œuvres d'art et petit nombre d'études et d'observations sur ce sujet, sont autant de motifs qui empêchent l'exécution d'un tel travail d'ensemble.

Loin de nous la pensée de vouloir entreprendre une semblable tâche ; car, pour arriver à un résultat satisfaisant, il faudrait certes un investigateur bien autrement sérieux que nous. Pour le moment, il ne s'agit ici que de traiter, isolément, d'une des nombreuses divisions de cette sculpture monumentale en bois qui ont trait à la décoration des monuments d'architecture religieuse. Déjà, dans une de nos précédentes notices, il a été question des célèbres stalles d'Amiens, si remarquables à tous égards, et l'un des plus importants spécimens de la *sculpture d'ameublement*. Maintenant, c'est d'une autre catégorie de la même branche de l'art dont nous avons à vous entretenir ; nous devons vous signaler deux spécimens de l'ornementation appliquée aux vantaux des portes, c'est-à-dire deux exemples de *sculpture de décoration*.

Disons tout d'abord que, pour traiter d'une manière convenable un sujet aussi important, il conviendrait de présenter ici l'histoire du vantail à toutes les époques, puis d'en indiquer les transformations diverses, et, enfin, d'examiner la nature des matériaux mis en œuvre ou employés à son exécution. Mais on comprend qu'un tel travail, pour être complet, exigerait ici des développements assez étendus qui excéderaient de beaucoup les limites assignées à cette notice. Nous nous bornerons donc à appeler seulement votre attention sur le vantail entièrement constitué et tel qu'il nous apparait au XV[e] siècle, époque qui est, à peu près, celle des deux spécimens que nous offrons à nos lecteurs.

Sans appartenir, par leur importance, à la catégorie des œuvres capitales de la sculpture monumentale en bois, ces deux exemples présentent néanmoins un certain intérêt (*) ; toutefois, on doit observer qu'ici l'art du charpentier, du menuisier, du *maistre huchier*, comme on disait alors, exclut entièrement la part ordinairement réservée au sculpteur, ce qui n'avait point lieu pour les vantaux de certaines portes où tous les panneaux renfermaient des bas-reliefs, et la partie supérieure un grand luxe de décoration. Au reste, et c'est là un fait à remarquer que souvent, au moyen âge, certains arts libéraux offrent entre eux une telle connexité, qu'on ne sait quelquefois préciser, d'une manière bien nette, l'endroit où un art finit et celui où un autre commence ; il faudrait, pour ar-

(*) Nous passons ici sous silence le système général de la membrure, ainsi que tous les détails technologiques qui s'y rapportent ; nous les réservons pour une autre occasion, qui se présentera tout naturellement bientôt.

river à une connaissance approfondie de la chose, pouvoir étudier, avec soin et patience, des séries entières de monuments sur lesquels on chercherait à saisir les différentes phases et transformations d'un art professionnel, depuis son origine jusqu'au moment où on le voit combiné à un autre qu'il croit devoir appeler à son secours, dans l'exécution ou pour l'achèvement d'une œuvre.

De ces deux exemples de vantaux, celui de gauche se voit dans une chapelle située derrière le maître autel de l'église abbatiale de Saint-Alban, où se trouvait autrefois la châsse de ce saint personnage. On pense que cette porte fait partie des travaux que fit exécuter William de Wallingford, qui était abbé de 1476 à 1484, ou bien qu'elle pourrait remonter à l'époque de Jean Wethamstead, qui mourut en 1464. La décoration en est assez simple, et présente deux divisions superposées : elle consiste surtout en nervures verticales, terminées, à la partie supérieure, par des motifs dont on retrouve souvent les analogues dans les œuvres de l'art anglais. — Le second exemple existe dans une petite chapelle érigée par l'abbé Thomas Ramryge, sous le règne de Henri VIII. C'est, comme on voit, un spécimen de la dernière époque de l'art dit ogival. Ici, toutefois, l'ornementation est un peu plus complète que dans l'exemple précédent. On y remarque particulièrement une inscription relatant probablement l'année de son exécution, et, dans les panneaux, des espèces de banderoles, ou genre d'ornement qui s'introduisit en Angleterre sous Henri VIII, et qui fut fréquemment employé jusqu'à l'époque de la reine Élisabeth.

D'après Fl. Bury

PORTES SCULPTÉES, DANS L'ABBAYE DE S.T ALBAN

Thüren mit Schnit, werk ... Abtei ... St. Alban — Angleterre

England

England

Puertas esculpidas en la Abadia de San Alban, *Inglaterra*

Anciens et Modernes

SALLE CAPITULAIRE DE SALISBURY.

L'étude de l'architecture du moyen âge est encore si neuve en France, que, des trois classes dans lesquelles elle se divise naturellement, une seule, celle qui comprend les monuments religieux, a été l'objet de publications importantes; quant aux monuments militaires, et surtout aux monuments civils, presque tout est encore à faire. Or, c'est dans ces derniers que, par une décision d'une justesse fort contestable, on a, jusqu'à ce jour au moins, rangé les monastères; les renseignements sur ce genre de constructions sont donc fort peu nombreux. Ce n'est pourtant pas l'intérêt qui leur manque : il n'est peut-être pas d'édifices qui en présente davantage. Et cependant, nous le répétons, l'architecture monastique de la France, presque entièrement inconnue, attend encore son historien.

Les réflexions qui précèdent nous sont inspirées par le regret de ne pouvoir donner ici sur les salles capitulaires les renseignements qui devraient s'y placer. Dans l'état actuel des connaissances archéologiques, on ne peut qu'être bref à ce sujet, sur lequel les ouvrages étrangers seuls fourniront quelques documents. Disons d'abord ce qu'était une salle capitulaire.

On appelait chapitre ou salle capitulaire (*capitulum*, *domus capitularis*) une salle faisant partie d'un monastère de moines ou d'un collége de chanoines, et dans lequel on s'assemblait pour traiter des affaires temporelles ou spirituelles de la communauté. Tous les moines, à ce qu'il paraît, n'avaient pas le droit d'assister aux délibérations; ceux qui jouissaient de ce privilége (*jus capituli*) s'appelaient *capitulares monachi;* mais il semble que ce qui constituait le privilége était le droit de prendre part aux délibérations (*capitulare*), et non point celui de pénétrer dans la salle même, ce que devait faire toute la communauté chaque matin, après primes, afin d'y entendre un chapitre de la règle (*), que chaque moine, au reste, était tenu d'apprendre par cœur. On s'y livrait aussi à plusieurs exercices religieux, tels que la lecture du martyrologe, les discussions théologiques, et enfin on y réprimandait les moines qui avaient commis quelque faute (**), et, à l'occasion, on leur y donnait la discipline; c'est pour cela qu'il s'y trouvait un crucifix, lequel était destiné à rappeler, à ceux qui subissaient ce châtiment, que leurs souffrances n'étaient rien en comparaison de celles du Christ. Le chapitre passait pour le lieu le plus saint après le sanctuaire.

Toutes les cathédrales et la plupart des églises conventuelles possédaient une salle capitulaire, qui presque toujours était attenante au cloître, avec lequel elle communiquait, comme à Noyon et à Salisbury, mais quelquefois aussi occupait une autre place, telle que l'extrémité d'un croisillon, comme à York. La forme de ce genre de construction était ordinairement celle d'un parallélogramme rectangle, souvent divisé, dans le sens de la longueur par un rang de colonnes : nous n'en connaissons pas en France qui présente une autre disposition; mais en Angleterre, la forme rectangulaire n'a été exclusivement employée que pendant le XI^e^ et le XII^e^ siècle, époque à laquelle on rencontre également des salles capitulaires qui se terminent à l'orient par une apside arrondie, comme à Durham; mais pendant la période ogivale, des plans plus élégants ont été aussi adoptés : ainsi la salle capitulaire de Worcester est ronde; celles de Salisbury, de York et de Wells sont octogones, et celles de Lichtfield et de Lincoln sont également polygonales. La salle capitulaire de Westminster offre de plus une singularité fort rare, sinon unique : elle contient une crypte. Nous en ignorons l'usage; mais on peut supposer qu'elle a surtout été destinée à des sépultures. On enterrait effectivement dans les salles capitulaires, et c'était un honneur rendu à la mémoire du personnage qui y était enseveli, et dont on cherchait ainsi à rappeler constamment aux moines le souvenir et les mérites. Au reste, il s'en faut de beaucoup que les chapitres formassent toujours des constructions distinctes; il arriva très-souvent, surtout à une époque avancée, qu'ils ne consistaient qu'en une salle plus ou moins vaste, faisant partie des bâtiments entourant le cloître, et toujours placée au rez-de-chaussée. Des documents historiques prouvent aussi que, dans les temps carolingiens au moins, les chapitres se sont tenus quelquefois dans une des galeries du cloître.

A l'intérieur, les salles étaient garnies de bancs de pierre ou de bois disposés en amphithéâtre; d'autres fois, des rangées de stalles étaient adossées à la muraille. Il est probable, au reste, que ces dispositions intérieures devaient beaucoup varier. Mais il s'y trouvait toujours un siége plus élevé que les autres, qui était destiné à l'abbé, ainsi qu'un pupitre sur lequel se posait le livre de la règle du couvent. Il résulte enfin, du témoignage de Mathieu Paris, qu'il y avait au centre une place appelée *le jugement*, destinée au moine qui avait à répondre à une accusation.

(*) On trouve dans du Cange une citation affirmant que c'est de cette coutume que les salles capitulaires ont pris le nom de *chapitres*. Le mot *chapitre* n'a commencé à être en usage que du temps de Charlemagne.

(**) D'où est venu le mot *chapitrer*.

La salle capitulaire de Salisbury est le type le plus remarquable en ce genre que possède l'Angleterre. Située à l'est du cloître, avec lequel elle communique par une galerie de deux travées, elle forme un octogone régulier, dont chaque angle est buté par un contre-fort d'une assez grande saillie. Elle a, dans œuvre, 17^{m},63 de largeur d'un angle à l'autre, et hors œuvre, y compris les contre-forts, 23^{m},40. Au centre, et s'élevant sur un piédestal octogone, est une colonne cylindrique entourée de huit colonnettes deux fois annelées, et sur laquelle retombent les nervures des voûtes, dont le point le plus élevé est à 15^{m},80 du sol. Ces nervures sont disposées ainsi : du pilier central à chaque angle de l'édifice, sont jetés des arcs-doubleaux en ogive, qui forment conséquemment entre eux des angles rayonnant du centre ; du milieu de chacun de ces angles s'élève une nervure qui vient rejoindre, au sommet de la voûte, deux autres nervures partant de chacun des côtés de la naissance des arcs-doubleaux, du côté opposé. Cette réunion de nervures, garnies à leurs intersections de clefs ornées, offre ainsi, en plan, la forme d'une gracieuse étoile à huit pointes.

La porte de la salle, formée par un grand arc subdivisé en deux baies secondaires, dont les arcs sont polylobés, est ornée dans sa voussure de quatorze petites niches, dans lesquelles sont des figurines. On remarque dans un quatre-feuilles de son tympan les attributs des quatre évangélistes.

La planche que nous mettons sous les yeux du lecteur lui donnera une idée plus juste que nous ne pourrions le faire par une description, de l'intérieur de l'édifice. Les niches que l'on y voit étaient disposées pour servir de siéges aux chanoines. Les sept du côté oriental sont plus élevées que les autres, parce qu'elles étaient destinées à l'abbé et aux principaux dignitaires du couvent. Deux siéges étaient également réservés de chaque côté de la porte, l'un au trésorier et l'autre au chancelier.

On suppose avec raison que la salle capitulaire de Salisbury était jadis entièrement peinte ; il reste en effet quelques traces de peintures au-dessous des arcatures. Le pavement primitif, composé de carreaux vernissés, existe encore en grande partie ; mais les vitraux sont disparus depuis que le monument a été ravagé par les commissaires envoyés par Cromwell.

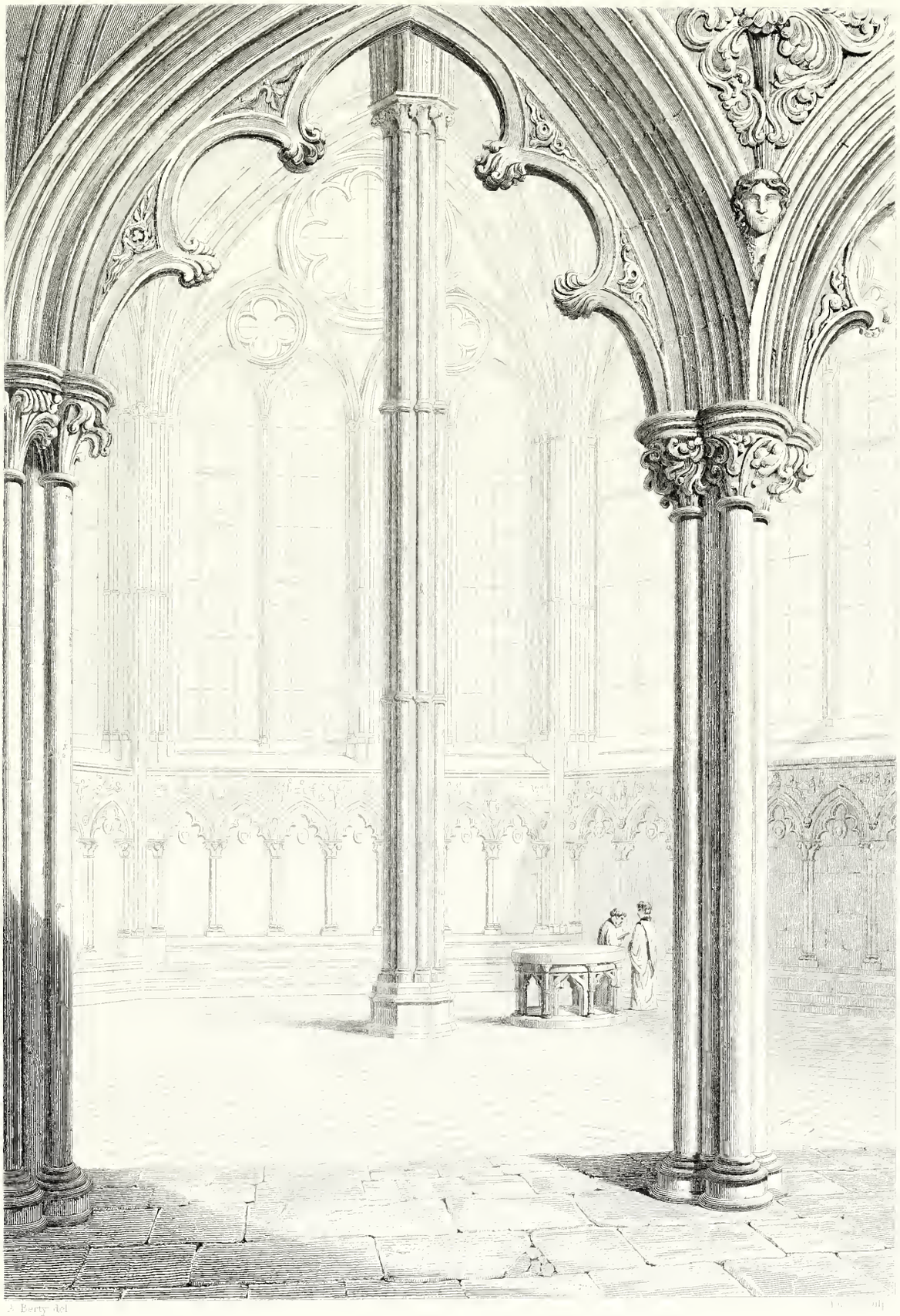
A l'extérieur, le monument offre un stylobate orné de moulures qui font ressaut sur les contre-forts. Ceux-ci présentent trois retraites dans leur hauteur, et sont coiffés par un petit toit à double égout. Au-dessus des fenêtres règne une suite d'arcatures que couronne une rangée de créneaux formant l'amortissement de la muraille.

L'ornementation du chapitre de Salisbury est riche et soigneusement exécutée ; elle accuse nettement le milieu du XIII^{e} siècle. C'est effectivement de cette époque que date la plus grande partie de l'édifice, qu'on attribue à l'évêque Bridport, mort en 1262 (*). Mais ce qui mérite surtout l'attention, c'est l'habileté et la science dont on a fait preuve dans sa construction. On y admire, déployées à un haut degré, toute la sagesse de théorie et toute la hardiesse de pratique qui distinguent les constructeurs de l'époque ogivale, et leur assignent le premier rang parmi les architectes de tous les temps.

(*) Voyez notre Notice sur le tombeau de ce prélat.

— BIBLIOGRAPHIE. —

Voir à la bibliographie de la Notice sur le tombeau de l'évêque Bridport. Consulter aussi
1° J. Britton. *Dictionary of the architecture and archæology of the middle ages.* Londres, 1838 ; 1 vol. grand in-8°.
2° T. D. Fosbroke. *British monachism.* Londres, 1843 ; 1 vol. grand in-8°.



A. Berty del.

SALLE CAPITULAIRE DE LA CATHÉDRALE DE SALISBURY

England.

Salon Capitular de la Catedral de Salisburi *Inglaterra*

Anciens et Modernes

PALAIS ÉPISCOPAL DE LIÉGE.

Tous les monuments de la renaissance portent, à peu d'exceptions près, un cachet de similitude qui laisse facilement deviner leur origine commune, l'étude des monuments antiques, et l'application de leurs principes aux édifices nouveaux. C'est ce que nous prouve l'architecture des XIV^{e} et XV^{e} siècles en Italie, celle du XVI^{e} en France et en Allemagne, comme aussi la renaissance espagnole. L'Angleterre reste de côté ici; les Romains y avaient peu pratiqué l'art de bâtir des monuments publics, et à l'époque où tous les autres peuples de l'Europe retournaient aux traditions antiques en fait d'art, l'Angleterre se créa une renaissance particulière, appelée le style Tudor par les antiquaires anglais, et qui commence au règne de Henri VIII, vers 1509, pour durer jusqu'au milieu du XVI^{e} siècle, où le style d'Élisabeth devait enfin le remplacer et refouler à jamais l'ogive et son système.

Parmi les monuments qui font exception à la règle générale dont nous avons parlé plus haut, nous devons ranger le palais épiscopal de Liége. Il est fort remarquable par l'originalité de son style et l'étrangeté de plusieurs de ses détails. Il est le seul et unique de son genre, et réunit en lui des réminiscences de l'architecture du XV^{e} siècle de la France et quelques détails de l'architecture Tudor. Placé dans un pays qui touche à la France, dont les côtes regardent pour ainsi dire celles de l'Angleterre, et à l'Orient, ayant pour limites l'Allemagne, le palais épiscopal de Liége semble réunir en partie le style contemporain de ces trois pays. On y voit l'élégance française, la tristesse et la monotonie anglaises, et le goût tant soit peu surchargé d'ornementation de l'Allemagne.

L'architecte inconnu de cet édifice avait une grande fécondité d'imagination, des idées fantastiques, qu'il a peut-être encore nourries par la lecture des récits merveilleux des voyages et des descriptions du chevalier Jean de Mandeville, qui, après avoir parcouru les trois parties du monde connues alors, revint écrire ses impressions de voyage à Liége, où il mourut en 1372. Quant au goût de notre architecte, nous ne pouvons dire qu'il fut des meilleurs ni des plus nobles. Son œuvre est lourde, massive, boiteuse, désagréable à l'œil, qui aime l'harmonie et la noblesse. Ajoutez encore qu'indépendamment des réminiscences dont nous avons parlé, on remarque dans la cour du palais de l'évêque de Liége des colonnes isolées de la conception la plus bizarre et la plus fantastique. Ces colonnes, d'un style si excentrique, ne trouvent point d'analogie avec aucune de celles que nous connaissons en Europe. Elles ressemblent à quelques colonnes employées dans des monuments de la presqu'île de l'Inde, ce qui est très-curieux, sans être inexplicable.

S'il nous était permis de rechercher cette singulière analogie entre les détails de monuments situés si loin les uns des autres, s'il nous était encore permis de hasarder une simple hypothèse, nous dirions que, vers l'époque de la construction de notre monument liégeois, les marchandises asiatiques offertes aux nations septentrionales de l'Europe étaient amenées à Anvers sur des vaisseaux portugais arrivant de l'Inde. Le commerce venait prendre en échange les productions des grandes manufactures des Pays-Bas. Liége était alors réputé pour ses draps, ses fers, sa taillanderie et sa chaudronnerie. Ne se peut-il pas que notre architecte du palais épiscopal se soit trouvé en relation avec quelque navigateur portugais, amateur des arts, qui lui aurait raconté ce qu'il avait vu dans l'Inde, et qui lui aurait indiqué comment étaient faites certaines colonnes de monuments qu'il avait vues dans ce pays.

C'est surtout la cour du palais épiscopal de Liége qui attire l'attention de l'antiquaire et de l'artiste. Elle est rectangulaire, de 59 m. de longueur sur 42 m. de largeur, et entourée d'une galerie ouverte, formée de cinquante-sept colonnes, et trois piliers d'angle, composés d'un faisceau de pilastres et de colonnes, qui soutiennent soixante arcades. La galerie du pourtour a 5^{m},60 de largeur sur 6^{m},50 d'élévation. Nous ne nous arrêterons pas à décrire les dessins que forment les nervures des voûtes de notre galerie; le plan les indique suffisamment. Nous ferons simplement observer que les dessins des trois compartiments d'angle diffèrent entre eux, et qu'ils offrent une grande variété. Les nervures transversales de la voûte de la galerie ne forment pas, comme à la bourse d'Anvers, l'arc surbaissé. Dans notre palais de Liége, c'est l'ogive qui est employée, mais le point de centre des deux arcs dont elle est composée se trouve beaucoup plus bas que la naissance de ces arcs, ce qui n'est pas d'un bon effet. A la gauche de notre plan, l'on a indiqué la naissance des nervures de la voûte, qui s'élèvent au-dessus d'un dais ou sorte de console qui couronne le chapiteau à l'intérieur.

A la droite de notre plan, l'on voit un écusson. Il reproduit les armoiries de l'évêque fondateur, placées au-dessus et dans l'axe des arcades, à l'extérieur. La Marck portait d'or à la fasce échiquetée de deux traits d'argent et de gueules, au lion issant de gueules. Ces écussons étaient peints. Au-dessus du tailloir des colonnes du rez-de-chaussée à l'extérieur, s'élève une fine colonnette couronnée d'un chapiteau à feuillage et surmontée

d'une petite statuette. Parmi les élégantes fenêtres du premier étage, l'on en voit couronnées de l'arc surbaissé, et d'autres qui se terminent par l'arc Tudor ou ogive surbaissée. En dessous de ces fenêtres et au-dessus des arcades, règne une partie pleine décorée d'une galerie aveugle, et contre laquelle sont appuyées les reins des voûtes.

Nous n'entrerons pas dans le détail des colonnes. Leur description mènerait, si on voulait la faire complète, à un petit volume, travail qui ne les ferait pas encore connaître d'une manière parfaite, sans y ajouter de dessins. Nous dirons seulement qu'elles sont toutes variées et de formes diverses. La plupart ressemblent à des balustres, d'autres sont surmontées d'un cippe et ornées d'acanthes, de feuilles aquatiques et de têtes et figures grotesques, etc. Elles ont quelque ressemblance, dans quelques-uns de leurs détails, avec les piédestaux du portail septentrional de la cathédrale de Chartres (*). Ces piédestaux sont les seuls de leur forme que nous connaissions dans l'architecture du moyen âge. Ils ont quelque chose de l'architecture de l'Inde, qu'on ne peut pas s'expliquer (**).

Le premier palais épiscopal de Liége, bâti en 973 par l'évêque Notger, fut incendié avec la cathédrale Saint-Lambert en 1185. Reconstruit immédiatement après le feu, il fut encore une fois incendié en l'année 1505. En 1508, Évrard de la Marck, cinquante-cinquième évêque de Liége, fit poser les fondations du palais actuel, qui fut terminé seulement au bout de trente-deux ans.

Lorsque l'évêque de Liége commença à bâtir ce palais, il était dans l'âge où l'on conçoit de grandes entreprises, et où l'on a l'énergie nécessaire pour les mettre à exécution ; il n'avait que trente-six ans. Évrard de la Marck était un homme d'intelligence ; il était généreux et passionné pour les sciences et les arts et ceux qui les cultivaient. En cela, il suivait l'exemple de ses contemporains Léon X et François Ier. Il appela à Liége le célèbre Érasme, et fournit à Lambert Sutermann (Lambert Lombard), le grand peintre liégeois, les moyens de voyager en Italie, pour y étudier les chefs-d'œuvre des maîtres et développer son talent.

Il était tout naturel qu'un homme comme Évrard de la Marck portât aussi son attention sur l'architecture ; il releva les murailles de la ville et les munit de bastions, pour mettre Liége à l'abri des incursions des étrangers. Ensuite il ajouta un beau portail à la cathédrale Saint-Paul, dans lequel l'on remarque une belle sculpture représentant la conversion de saint Pierre.

Il était dans l'ordre qu'un prélat aussi magnifique pensât à élever un palais digne de lui ; la partie qui en reste peut nous faire présumer sa grandeur et sa somptuosité. En l'année 1577, la reine Marguerite de Valois, femme de Henri IV, pendant un voyage qu'elle faisait dans les Pays-Bas, visita aussi Liége ; voici la description qu'elle nous fait du palais qui nous occupe : « L'evesque m'ayant receuë sortant de mon batteau, me conduisit en son plus beau palais d'où il s'estoit delogé pour me loger, qui est, pour une maison de ville, le plus beau et le plus commode qui se puisse voir, ayant plusieurs belles fontaines et plusieurs jardins et galeries, le tout tant peint, tant doré, et aecomodé avec tant de marbre, qu'il n'y a rien de plus magnifique et de plus délicieux (***). »

Pour avoir frappé à ce point une princesse française, habituée aux richesses des palais de Fontainebleau, de Blois, d'Amboise et de Rambouillet, il fallait que le palais de l'évêque de Liége fût vraiment quelque chose d'extraordinaire ; mais c'est en vain, hélas! que le voyageur cherche aujourd'hui cette magnificence. Les jardins sont détruits, les fontaines n'existent plus, les galeries n'offrent plus de peintures, et les marbres ont disparu : les belles galeries sont encombrées d'échoppes et de marchands ; dans les appartements de l'évêque-cardinal sont installés les différents tribunaux, les archives et même une prison pour femmes, etc., etc. La façade aussi a disparu ; celle qui est située sur la place Saint-Lambert a été élevée en 1734, à la suite d'un grand incendie qui détruisit la façade primitive. Le cardinal Évrard de la Marck mourut le 18 mars 1538, deux ans avant le complet achèvement du palais qu'il avait commencé lui-même.

(*) Voy. la vue de ce portail dans « *Select Examples of architectural Grandeur in Belgium, Germany and France* », par Charles Wild. Londres, 1843, pl.

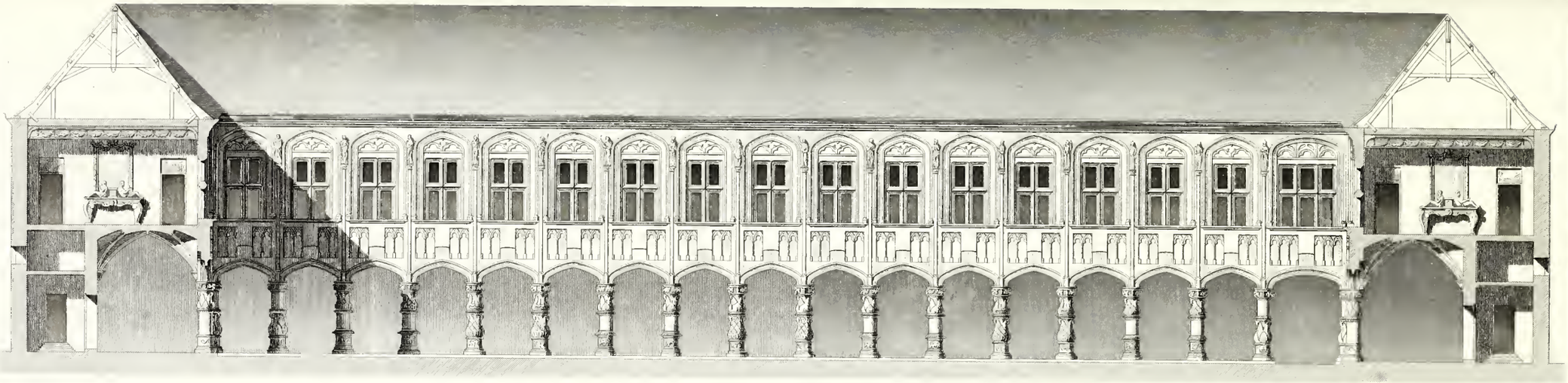
(**) L'architecte du palais épiscopal de Liége connut-il peut-être les piédestaux du portail de Chartres? c'est ce qu'il est permis de présumer. Évrard de la Marck fut nommé évêque de Chartres par Louis XII.

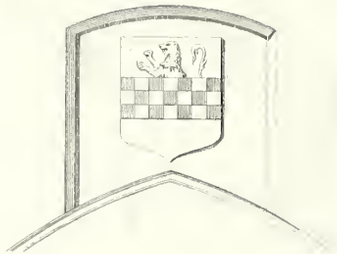
(***) Nouvelle collection des mémoires pour servir à l'histoire de France, depuis le XIIIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe ; par Michaud et Poujoulat. Tome X, 1838, pag. 432, 1re colonne.

— BIBLIOGRAPHIE. —

1° Essai sur l'architecture ogivale en Belgique, par A. G. B. Schayes. Bruxelles, 1840, 1 vol. in-4° avec pl.

2° *Select Examples of architectural Grandeur in Belgium, Germany and France : a series of twenty-four sketches drawn on the spot, by the late Charles Wild and etched under his direction by John Le Keux and other artists.* Londres, 1843, 1 vol. in-fol., avec 24 pl.

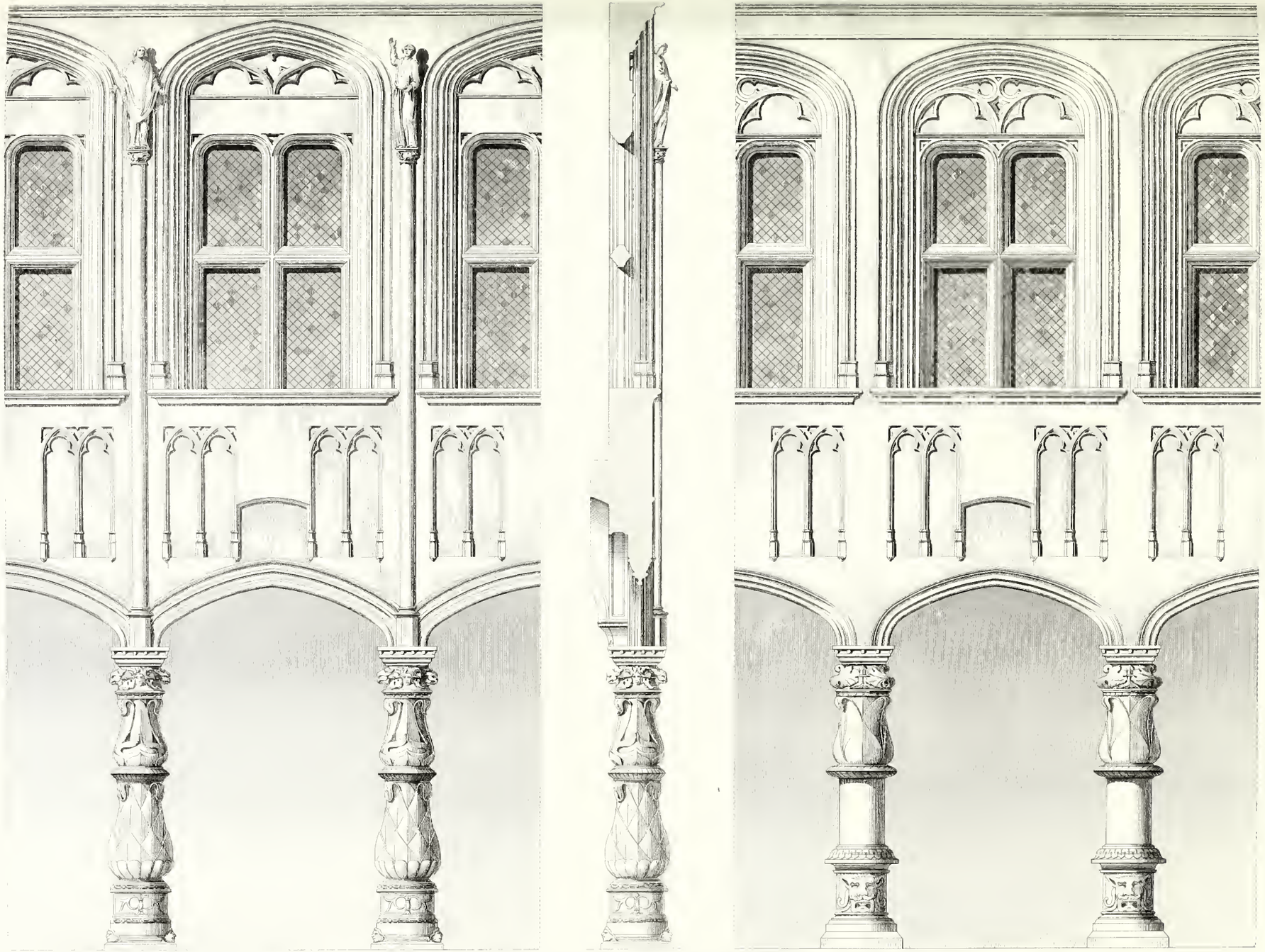




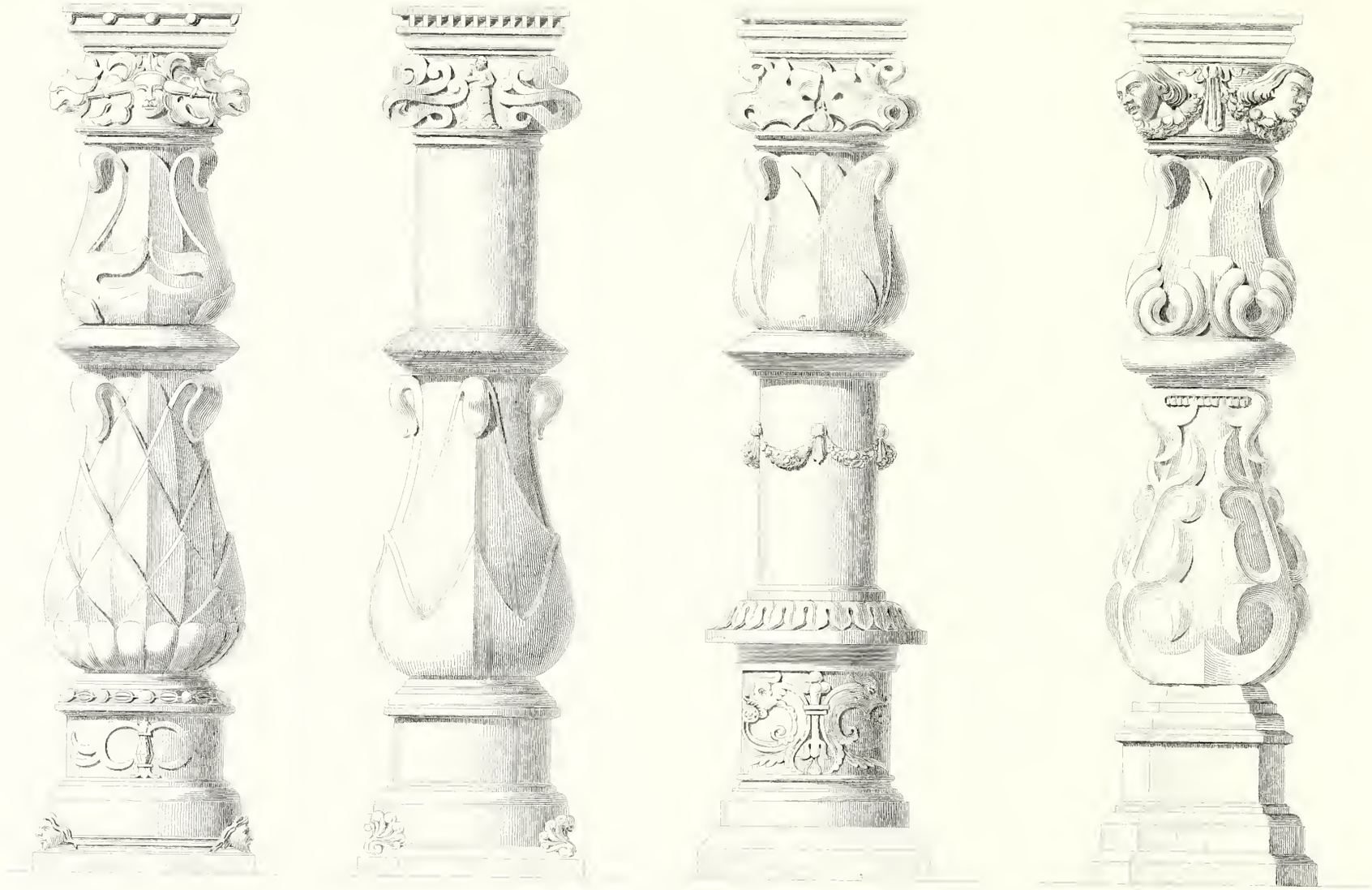
Bischöfliches Palais zu Lüttich
Belgien

Palacio Episcopal en Liega. *Belgica*

Palazzo Vescovile a Liegi.
Belgica



Palacio Episcopal en Lieja *Elevaciones y Intertignios*



Palacio episcopal en Lieja *Detalles*

PALAIS FOSCARI A VENISE.

Parmi les antiques palais qui bordent le grand canal de Venise, il en est peu qui par la grandeur de leur caractère et des souvenirs qui s'y rattachent, puissent rivaliser avec le palais Foscari. Celui-ci ne présente peut-être pas la somptueuse apparence des édifices qui l'environnent ; ses vieilles murailles se lézardent et tombent en ruine, sa porte est fracassée, et les eaux de l'Adriatique viennent baigner les marches désertes et dégradées de ses escaliers, jadis inondés des flots de la noblesse vénitienne, ces escaliers que foula le pied de tant de rois ; mais un héros a vécu dans ce palais, un des plus illustres doges dont Venise puisse se glorifier, et sa mémoire semble encore planer sur cette auguste ruine, sur ces derniers restes d'un pouvoir et d'une grandeur déchus.

Francesco Foscari, ou Foscarini, nommé en 1415 procurateur de Saint-Marc à Venise, fut élu doge en 1423 après la mort de Thomas Mocenigo. Son élection fut signalée par une circonstance qu'on peut regarder comme le dernier coup porté à la puissance populaire, et la sanction définitive de l'omnipotence patricienne. Lorsqu'un doge était nommé, le plus ancien sénateur annonçait son élection au peuple par cette formule : Nous vous présentons pour doge le procurateur N*** ; *vous plaît-il de l'agréer?* Quelqu'un de la Seigneurie ayant demandé ce qu'on ferait si le peuple répondait négativement, la formule fut changée, et on se contenta de dire : Nous avons choisi pour doge le procurateur Foscari ; désormais vous le reconnaîtrez pour votre prince. Le peuple ne fit pas attention à cette perte du seul droit qui lui fût resté encore, peut-être parce que cette fois le choix était réellement tombé sur le plus digne. Le règne de Foscari fut un des plus glorieux pour la république ; ses armées mirent en fuite les Turcs, enlevèrent aux ducs de Milan le Bergamasque, le Bressan, Ravenne, etc. Les conquêtes et les succès guerriers de Foscari ne lui firent pas négliger les améliorations intérieures, et sous son gouvernement furent construites plus de trente de ces citernes publiques si importantes à Venise. En récompense de tant de services rendus à l'État, les dégoûts les plus amers, les chagrins les plus poignants devaient assaillir la vieillesse du malheureux Foscari. Déjà il avait vu tomber la tête de l'infortuné Carmagnola, et ses efforts n'avaient pu le sauver ; désolé de son impuissance, l'année suivante il saisit le prétexte le plus frivole pour offrir une abdication qui par malheur pour lui ne fut pas acceptée. Francesco Foscari était doge depuis trente-quatre ans, quand, accusé sous divers prétextes, son fils Jacques fut soumis à la torture, et ensuite exilé. Le doge dut présider l'assemblée où les inquisiteurs d'État prononcèrent la sentence. Ce fut, dit-on, une vengeance de l'amiral Pierre Lorédan qui ne pouvait pardonner à Foscari de lui avoir disputé avec succès le bonnet à corne. Un membre du conseil des dix, Marc Lorédan fut assassiné ; Jacques Foscari fut encore accusé de ce crime ; il était en exil, et hors d'état de le faire exécuter, et cependant de nouvelles persécutions furent encore dirigées contre lui. Quelque temps après, on découvrit le véritable auteur du crime, un voleur obscur, Niccolo Strecco ; il n'était plus temps ; Jacques était mort en prison. Là ne devaient pas cependant finir les malheurs de son père. Pierre Lorédan venait de mourir subitement ; le doge fut soupçonné d'avoir hâté cette mort qu'il devait désirer. Jacques Lorédan, fils de l'amiral, et neveu de Marc, inscrivit sur ses livres de compte Francesco Foscari parmi ses débiteurs, *pour la mort de son père et de son oncle.* Le doge avait quatre-vingt-trois ans, quand, contrairement à toutes les constitutions de l'État, ses ennemis parvinrent à le faire déposer (1), et, par un raffinement de cruauté, ce fut le plus acharné de tous, Jacques Lorédan, qu'on chargea de lui porter sa sentence. Foscari ne prononça qu'un seul mot : J'obéirai ; et Lorédan put inscrire sur son livre : *l'ha pagata*, il l'a payé. Le 30 octobre 1487, le faible Pasquale Malipieri était proclamé doge ; et quand le son de la cloche de Saint-Marc annonça son élection, Foscari sentit son cœur se briser et expira de douleur. Depuis cette époque, la famille Foscari a cessé de jouer un rôle dans les fastes de Venise ; déchue de son antique splendeur, elle est peu à peu tombée dans la misère, et aujourd'hui, son dernier descendant parcourt, dit-on, l'Italie avec une troupe de bateleurs dans laquelle il remplit le rôle d'arlequin.

Le palais Foscari appartint primitivement aux Giustiniani ; un des membres de cette famille, Bernardo Giustiniani le vendit en 1428 au sénat, qui en fit don au marquis de Mantoue ; mais ayant fait retour à l'État, il fut mis à l'encan, et le prince Foscari l'acheta. Il l'exhaussa d'un étage, afin qu'il ne ressemblât plus à ce qu'il était quand il portait le nom de Giustiniani. Lorsque, après la décadence de la puissance des Foscari, le palais revint encore au pouvoir de la république, il fut destiné au logement des princes qui venaient visiter Venise, et ce fut lui qui, en 1574, fut choisi comme digne de servir d'habitation au roi de France. Le gouver-

(*) Un an après, le grand conseil déclara que le conseil des dix avait en cette circonstance outre-passé ses pouvoirs, et il lui fut défendu par une loi de s'ingérer à l'avenir de juger le prince, à moins que ce ne fût pour cause de félonie.

nement autrichien, par un louable sentiment de pudeur, n'a pas osé flétrir ce lieu consacré, par un emploi indigne de la place qu'il occupe dans les annales vénitiennes; mais aussi, il le laisse complétement tomber en ruine, et l'abandonne aux hibous qui sont aujourd'hui ses seuls habitants.

Aucun palais n'est placé dans une position plus favorable; situé dans le quartier de S. Pantaleone, ou simplement comme on dit à Venise, *a san Pantaleone,* à l'angle du *rio di casa Foscari*, et du grand canal, au centre de la plus brusque des courbures de celui-ci, sa vue s'étend à gauche jusqu'au Rialto, à droite presque jusqu'à la pointe de la douane, dont il est également éloigné.

Beaucoup de parties du palais Foscari examinées avec soin attestent, par le style des chapiteaux et des profils, l'époque du sculpteur et architecte maître Bartolommeo, auquel on doit la grande porte du palais ducal dite *della carta;* ainsi l'époque de sa construction doit être fixée vers la fin du XIV^{e} siècle. Sansovino en fait le plus grand éloge, et le place pour la majesté de sa masse, la *grandezza di macchina*, même au-dessus des palais Lorédan, Grimani, Delfino et Cornaro. Cet édifice est tout entier de style ogival; sa largeur est de 25^{m}; il se compose d'un rez-de-chaussée et de trois étages; le rez-de-chaussée et le second étage sont élevés chacun de 6^{m},60; le 1er et le 3^{e} de 6^{m} seulement, ce qui donne jusqu'à la naissance du toit une hauteur totale de 25^{m},20. Toutes les ogives se relèvent à leur sommet à la manière de l'arc mauresque, disposition qui, comme on le sait, ne fut introduite en France qu'à la fin du XV^{e} siècle. Le 3^{e} étage, que nous avons vu avoir été ajouté après coup, fait seul exception. Le rez-de-chaussée présente au centre une grande porte large de 3^{m},10, et haute de 5^{m},15; elle est flanquée de deux fenêtres et accompagnée de quatre plus grandes, toutes six à ogives trilobées. Le premier et le second étage présentent deux grandes *loges* soutenues par des colonnes à riches chapiteaux. Les arcades du premier étage sont semblables aux fenêtres du rez-de-chaussée; mais celles du second sont surmontées en outre de quatre feuilles découpées à jour et de deux écussons soutenus par des génies. Le 3^{e} étage, au lieu de quatre feuilles, présente des trèfles dans sa partie supérieure. Dans les modillons qui soutiennent la corniche, et dans les deux tableaux placés à côté des fenêtres d'angle, on reconnaît une de ces réminiscences de l'architecture romaine, dont en aucun temps l'Italie n'a pu se dépouiller entièrement. L'intérieur du palais était autrefois décoré de peintures de Paris Bordone; elles ont disparu aujourd'hui.

BIBLIOGRAPHIE.

1° *Il gran teatro di Venezia, ovvero descrizione esatta di cento più insegni prospettive e di altretante celebri pitture della medesima città;* Venise, sans date, 2 vol. in-fol., pl.

2° *Splendor magnificentissimæ urbis Venetiarum clarissimus. Lugduni Batavorum;* 2 vol. in-fol., sans date.

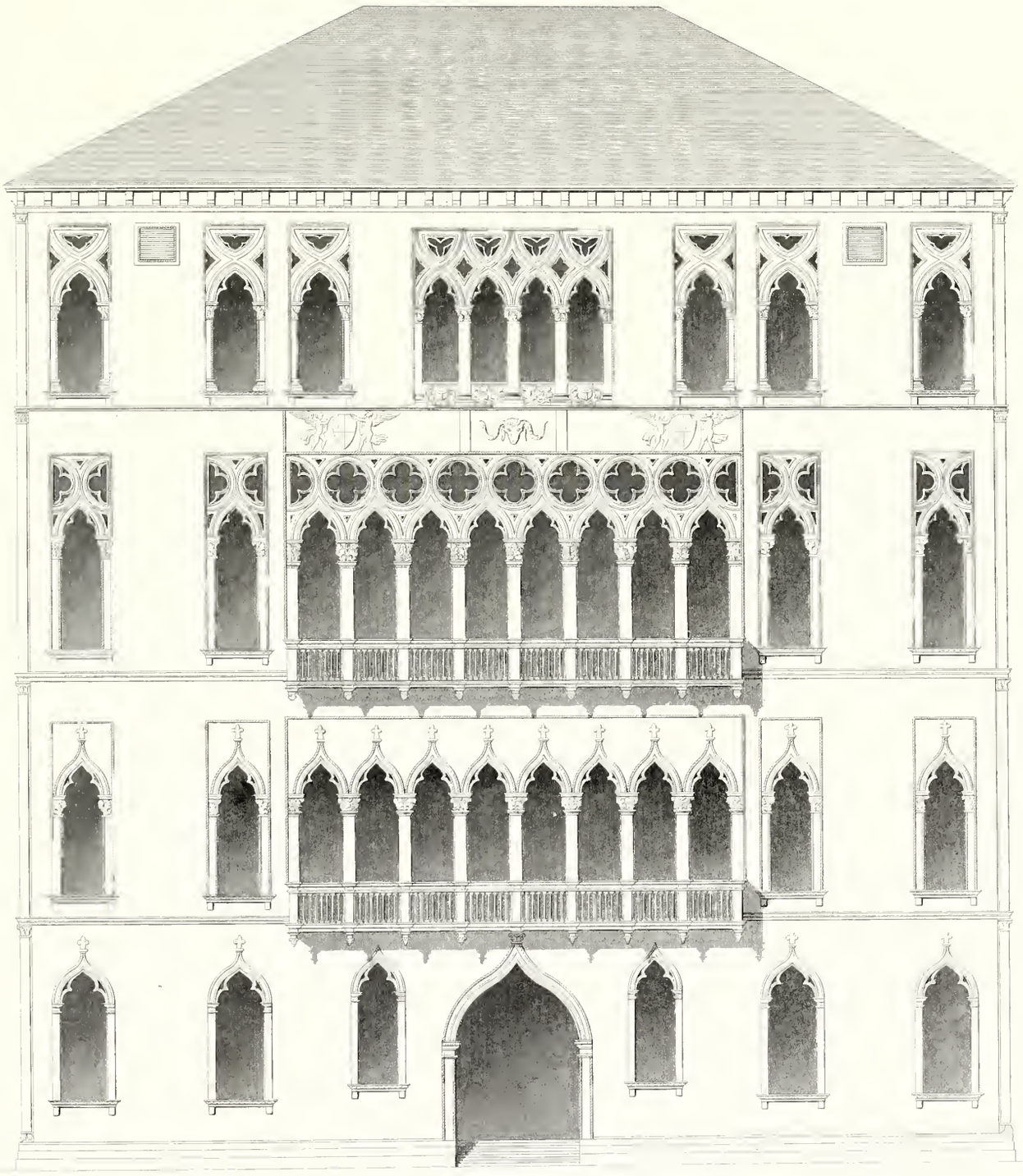
3° *Antonio Visentini. Urbis Venetiarum prospectus celebriores ex Antonii Canal tabulis XXXVIII expressi;* Venise, 1742, in-fol.

4° Représentations et autres beautés singulières de Venise; Leyde, 1762, 1 vol. in-fol.

5° Richard, Description historique et critique de l'Italie; Paris, 1778, 6 vol. in-12.

6° *Le fabbriche più cospicue di Venezia, misurate, illustrate ed intagliate dai membri della Veneta reale accademia di belle arti, sotto la direzione di Leopoldo Cicognara;* Venise, 1815, 2 vol. in-fol., pl.

7° Valery, Voyages historiques et littéraires en Italie; Paris, 1831, 5 vol. in-8°.



PALAIS FOSCARI A VENISE.

Italy

Palazzo Foscari en Venecia. *Italia.*

MAISON DE JACQUES CŒUR A BOURGES.

Ce n'est certes pas une des moins grandes figures du XV^e^ siècle, que celle de Jacques Cœur, de ce bourgeois d'une humble origine, qui, par son mérite, arriva aux plus hautes dignités de l'État, à une époque où l'aristocratie seule pouvait y prétendre, de cet homme de génie, qui, tout en créant le commerce maritime de la France, sut amasser honorablement une fortune assez considérable pour pouvoir aider à la délivrance de son pays, en entretenant à ses frais quatre armées à la fois. La postérité n'a point été juste envers l'illustre parvenu : elle eût dû le placer immédiatement après Jeanne d'Arc dans la reconnaissance des peuples, car l'épée de la vierge de Domremy eût peut-être été impuissante à chasser les ennemis du sol qu'un roi lâche ne songeait point à leur disputer, sans la sage économie et les généreux sacrifices de celui que, plus tard, il abandonna à la rapacité de ses courtisans, avec cette même ingratitude ignoble dont il avait fait preuve envers la sainte libératrice de la grande nation à laquelle il était indigne de commander.

Jacques Cœur était fils d'un pelletier, d'autres disent d'un orfévre de la ville de Bourges. Il s'y livrait sans doute au même commerce que son père, lorsque son intelligence et ses talents le firent remarquer de Charles VII, que les conquêtes des Anglais avaient forcé à se réfugier dans la capitale du Berry. Ce prince le nomma employé aux monnaies, puis maître de cette branche d'administration, et enfin *argentier* des deniers royaux, titre qui équivalait à peu près à celui de surintendant des finances. Cœur, dans sa nouvelle et brillante position, n'abandonna pas le commerce auquel il devait sa fortune; ses vaisseaux continuèrent à sillonner les mers, et trois cents facteurs l'aidaient à poursuivre ses échanges des produits d'Europe contre les soies et les épiceries de l'Orient, en lui faisant réaliser des bénéfices considérables. Toujours heureux dans ses entreprises, anobli par le roi en 1440 (*), chargé par lui de plusieurs missions politiques importantes, il ne sut probablement pas résister au vertige qui saisit presque toujours ceux qui, partis d'en bas, atteignent à une grande hauteur. Il afficha un luxe extraordinaire, dont la splendeur, humiliant l'orgueil des seigneurs de la cour, fit naître leur haine, excita leur convoitise, et le conduisit à sa perte.

Peu soucieux, en effet, des grands services qu'il avait rendus au pays, tels par exemple que le don de deux cent mille écus d'or au roi, lors de l'expédition de Normandie, les seigneurs ne virent dans le magnifique argentier qu'un roturier indigne, qui devait être à leur profit dépouillé de ses immenses richesses (**). On organisa donc une intrigue dans ce but. Cœur fut accusé d'une multitude de crimes : on lui reprocha d'avoir empoisonné Agnès Sorel, qui l'avait créé son exécuteur testamentaire, de s'être rendu coupable d'altération des monnaies et de diverses autres concussions; on lui reprocha également d'avoir extorqué de l'argent de différents particuliers au nom du roi, d'avoir fourni des armes aux musulmans, et enfin on essaya de rendre suspectes à Charles VII ses relations avec le dauphin, depuis Louis XI. Le roi nomma pour le juger une commission spéciale, composée des ennemis du malheureux argentier. Son procès fut une de ces nombreuses taches qui souillent l'histoire de la justice. On lui refusa des défenseurs, et on ne lui permit pas de faire entendre ses témoins. Il parvint cependant à se justifier de la mort d'Agnès; mais l'impossibilité où on l'avait mis d'administrer les preuves de son innocence sur les autres chefs d'accusation, et la menace qu'on lui fit de l'appliquer à la torture, le contraignirent de s'en remettre à la discrétion de ses juges. Le 19 mars 1453, il fut déclaré coupable, ce qui entraînait la peine de mort; mais le roi, à la prière du pape, lui en fit remise : il le condamna seulement à l'amende honorable et au bannissement perpétuel, en y ajoutant, ce qui prouve assez le but réel de ce monstrueux jugement, une amende de 400,000 écus d'or envers le trésor royal, et la confiscation de ses biens, dont une grande partie passa entre les mains du marquis de Chabannes et d'un autre misérable, l'âme du complot. Le reste fut réparti entre ses juges, qui ne paraissent avoir montré plus de pudeur que des voleurs de grand chemin, se partageant les dépouilles d'un voyageur qu'ils ont assassiné. On ne peut s'empêcher d'être indigné en lisant les détails de cette odieuse histoire.

La sentence de Jacques Cœur ne reçut point une exécution complète; il ne fut point banni, mais au contraire enfermé dans le couvent des cordeliers de Beaucaire. Aidé par un de ses commis, Jean de Village, qui avait épousé sa nièce, il parvint à s'en évader et se rendit à Rome, où le pape Calixte III, occupé des préparatifs d'une expédition contre les Turcs, lui donna le commandement d'une flotte. Cœur partit donc; mais

(*) Les armes de Cœur étaient de celles qu'on appelle parlantes : il portait d'azur à la fasce d'or chargée de trois coquilles d'or (rappelant celles de saint Jacques le Pèlerin son patron), accompagnées de trois *cœurs* de gueules (par allusion à son nom).

(**) La fortune de Jacques Cœur était devenue proverbiale; on disait : *Riche comme Jacques Cœur.*

étant tombé malade en route, il débarqua à Chio, où il mourut en 1461. Son corps fut enterré dans l'église des Cordeliers de cette île.

Des différentes maisons que possédait Jacques Cœur (*), la plus magnifique, celle qui, lorsqu'elle fut achevée, passa pour une des plus belles de la France, existe presque intacte, et est encore connue sous le nom de Maison de Jacques Cœur, quoiqu'elle serve actuellement de palais de justice et de mairie. Cette maison, ou plutôt cet hôtel, fut bâtie entre les années 1443 et 1453, et coûta une somme équivalente à deux cent quinze mille francs de notre monnaie. Pour le construire, Cœur ayant acheté l'une des tours des remparts de Bourges, appelée vulgairement *Tour de la chaussée*, du fief de ce nom, fit élever sur la même ligne que cette dernière, une autre tour beaucoup plus belle, et ces deux tours servirent comme de base au manoir, qui s'appela alors *Hôtel de la chaussée*. On se servit, dans la construction, de pierres tirées des fondements des murs romains de l'enceinte de la ville, qui passait sur l'emplacement du nouvel hôtel, et que l'on avait déjà abattue, en vertu d'une charte donnée par Louis VIII en 1224, et par laquelle il permit de bâtir sur les remparts et les fortifications. Lors de la révision du procès de Jacques Cœur, sous Louis XI, l'hôtel fut rendu à ses héritiers, qui, en 1552, le vendirent à Claude de l'Aubespine, secrétaire d'État. C'est par un descendant de ce dernier, qu'en 1679 il fut cédé à Colbert; celui-ci le revendit à la ville de Bourges, le 30 janvier 1682, pour la somme de trente-trois mille livres. La maison de Jacques Cœur fut destinée à servir d'hôtel de ville, usage auquel, comme nous l'avons dit, elle est encore affectée aujourd'hui.

Le plan de l'édifice a la forme d'un pentagone irrégulier, composé de différents corps de bâtiments ajustés entre eux sans aucune symétrie, disposition que présentent presque toutes les constructions civiles et militaires du moyen âge. Les grosses tours sont celles qui furent achetées par Jacques Cœur. L'une a été entièrement reconstruite par lui, à l'exception du premier étage qui est un ouvrage romain, comme l'indiquent les chaînes de brique de la maçonnerie; l'autre, au contraire, reçut seulement un couronnement et de nouvelles distributions intérieures, et, ainsi que la première, fut flanquée d'une tourelle destinée à servir de cage à l'escalier. La cour d'honneur est vaste et disposée de manière à rendre les communications faciles avec les différentes parties de l'hôtel.

Une de nos planches donne une vue de la façade, laquelle est composée d'un pavillon flanqué de deux ailes. Suivant une disposition empruntée à l'architecture militaire, deux portes y sont pratiquées, l'une petite pour les piétons, et l'autre plus grande qui servait de porte d'honneur, et par laquelle pouvaient entrer les cavaliers. Toutes les deux sont en ogive et ornées d'une archivolte à crochets. L'une d'elles possédait encore il y a une douzaine d'années ses anciens vantaux sculptés et ornés de ferrures. Au-dessus des portes est une large niche d'une riche ornementation, qui abritait dans l'origine la statue équestre de Charles VII. A droite et à gauche sont deux fausses fenêtres, où l'on remarque, regardant chacune dans une direction opposée, les statues d'un serviteur et d'une chambrière en costume du temps (**). Au-dessus de la niche est percée une grande fenêtre à quatre jours, dont le réseau reproduit des cœurs, armes parlantes du propriétaire, et une fleur de lis, témoignage de sa reconnaissance envers le roi Charles. Une corniche à rinceaux forme l'amortissement des murs du pavillon, que couronne un toit fort élevé, offrant quatre pentes à arêtiers concaves. De ce toit s'élèvent, sur les faces antérieure et postérieure, une grande lucarne, et, sur les faces latérales, des souches de cheminée. Au som-

(*) « On ne peut douter, dit Dusommerard (T. I, p. 362), que Jacques Cœur, suivant la cour comme argentier du roi, n'ait eu également à Paris une résidence convenable, quoique la seule trace conservée à cet égard résulte de la mention faite par Sauval (T. VII, p. 258 et 259), « qu'un hôtel *assez simple*, qui existait encore au temps de cet écrivain près la rue de l'Homme-Armé, passait pour avoir été commencé par ce financier, et terminé par le cardinal Balue, et même que la *magnificence* de cette construction (ce qui semble inconciliable) fut imputée à crime à l'un et à l'autre, lorsqu'ils eurent, à seize ans de distance, encouru la disgrâce de leurs princes. »

« Selon le même annaliste (liv. II, p. 139), le nom de Gilles Cœur, conservé par une de nos rues, viendrait d'un descendant de ce Jacques Cœur, *le jouet de la fortune*, et qui sert d'un si bel exemple.

« Ce qui demeure plus constant, suivant les anciennes recherches faites par M. J. Renouvier sur les vieilles maisons de Montpellier, c'est que celle dite *la Loge des marchands* avait été construite par Jacques Cœur; d'où l'on peut conclure que ce premier ministre du *commerce et des relations étrangères de la France* avait fondé des espèces de comptoirs dans nos principales villes. »

(**) Une tradition dit que ces statues sont une allusion à l'espoir que les amis de Cœur conservaient de le voir revenir de son exil; mais cette tradition est vraisemblablement fausse, puisque la partie de l'hôtel où ces statues sont placées était sans doute achevée à l'époque où Jacques Cœur fut condamné, et que, après sa condamnation, l'hôtel passa dans les mains de ses ennemis. Cependant, il ne serait pas impossible que ces sculptures eussent été exécutées pendant le temps assez long qui s'est écoulé entre l'arrestation de Cœur et son jugement.

met du toit est une crête élégante que terminent deux longs épis. La face postérieure du pavillon est semblable à la face antérieure, mais à la place de la statue du roi, se trouvait celle de Cœur. A la droite du pavillon s'élève un campanile octogone d'une grande élégance ; à sa base est une balustrade dans les découpures de laquelle court un phylactère portant cette devise, souvent répétée dans l'édifice, et caractérisant parfaitement celui qui l'avait adoptée :

A vaillans Coeurs (*) rien d'impossible.

La baie qui se trouve dans le mur latéral de la grande porte (Voyez la planche de la coupe du pavillon) donne accès à une sorte de vestibule où l'on arrive directement par la petite porte, et dans lequel s'ouvre celle qui mène à l'escalier en hélice, ou *vis*, comme on disait jadis, conduisant à la chapelle, cette partie importante de toute habitation du moyen âge, et qui ici occupe, comme on voit, le premier étage du pavillon. Cette chapelle, défigurée aujourd'hui par des dispositions modernes, est certainement une des plus jolies qu'on puisse citer. Elle est voûtée d'arête, et, dans les pendentifs ou panaches que forment les nervures qui retombent sur des culs-de-lampe, se déploient de ravissantes peintures, représentant, suivant l'usage, des anges tenant des phylactères déroulés. On remarque également dans la chapelle la porte, ornée de contre-arcatures découpées, des niches élégantes actuellement veuves des saints qu'elles renfermaient, une piscine, et enfin deux petits retraits avec cheminées, placés de chaque côté de l'autel, et éclairés chacun par une fenêtre. C'est dans ces retraits, dont on retrouve fréquemment des exemples dans les monuments de la même époque, que se plaçaient Cœur et sa femme, Marie de Léodepart, pour y entendre comfortablement l'office. L'autel était placé au-dessous de la grande fenêtre, et accolé à la face postérieure du mur formant le fond de la grande niche.

Notre planche de la coupe sur la cour donne l'élévation des deux principaux corps de logis, que sépare une tourelle octogone contenant l'escalier principal et, dans sa partie supérieure, une sorte de petit salon. Le bâtiment de droite, qui possède un escalier qui lui est propre, et qui est également contenu dans une tourelle polygonale, renferme une vaste salle de festin. On y voit encore la tribune destinée aux musiciens chargés, aux jours d'apparat (**), de charmer par leurs accords les hôtes nombreux que recevait Jacques Cœur. Une cheminée magnifique, sur les pieds-droits de laquelle étaient sculptées les figures d'Adam et d'Ève, existait dans le mur latéral opposé ; elle est aujourd'hui détruite. Le bâtiment de gauche ne possède pas seulement, comme l'autre, un rez-de-chaussée et un premier étage ; il a, de plus, un étage intermédiaire, une sorte d'entre-sol, et c'est au-dessus de celui-ci que se trouve la salle de réception dite *des Galères*, vraisemblablement parce qu'on avait représenté, sur les vitraux, les vaisseaux au moyen desquels le propriétaire de l'hôtel exerçait son commerce.

Notre monographie comprend également l'élévation et la coupe du bâtiment qui forme le côté gauche de la cour. C'est dans le premier étage de ce bâtiment que se trouve la riche et singulière cheminée reproduite en grand. Sur la même planche se trouve l'élévation du bâtiment qui circonscrit la cour à droite. On y remarque une tourelle dont la porte a son tympan orné d'un bas-relief représentant deux femmes de cuisine vaquant à leurs occupations habituelles. Cette tourelle donnait en effet accès à la cuisine et aux autres offices qui en dépendaient. Cette manière d'indiquer la destination des différentes parties d'un bâtiment était en usage dans les siècles avancés du moyen âge. A la maison de Jacques Cœur, il en est plusieurs exemples. Ainsi, trois bas-reliefs religieux indiquent encore maintenant le chemin de la chapelle. Ces moyens remplaçaient avantageusement les inscriptions à une époque où les individus sachant lire étaient peu nombreux.

Malgré les mutilations que, par suite de sa destination actuelle, la maison de Jacques Cœur a subies, c'est certainement un des monuments civils du moyen âge les plus intéressants et les mieux conservés qu'on puisse voir. On y trouve une foule de ces renseignements sur la vie intime des populations qui ont tant d'attrait pour l'archéologue. Si cette vérité, que l'étude des monuments doit être la compagne inséparable de l'histoire, était moins évidente, nous pourrions profiter ici de l'occasion qui s'offre de le démontrer ; en effet, quand on a soigneusement étudié le monument dont nous parlons, on a certainement une idée beaucoup plus nette des mœurs du règne de Charles VII, que ne pourrait en procurer la lecture d'une foule d'historiens. Il y a, sans doute, plusieurs raisons à cela, mais deux surtout sont évidentes : c'est que d'abord les monu-

(*) Le mot *cœurs* est figuré par deux cœurs.

(**) Il existe d'autres exemples de tribunes destinées au même usage, et placées également dans des salles consacrées aux repas.

ments ne mentent pas; ils ont toujours une physionomie vraie et caractéristique de leur époque, au moins à infiniment peu d'exceptions près ; c'est que, ensuite, les monuments instruisent l'esprit par le moyen des yeux, et qu'on se rend toujours mieux compte des choses qu'on a vues, même imparfaitement, que de celles qui vous ont été seulement expliquées ou décrites. Les monuments révèlent, d'ailleurs, une foule de faits qui n'ont pu trouver place dans l'histoire, et ils en éclaircissent beaucoup d'autres, surtout parmi ceux relatifs à la vie privée. Aujourd'hui que, las de ce malheureux système qui consistait à n'étudier que la biographie des princes et les grands événements politiques qui s'y rattachent, on veut aussi savoir ce qu'était l'existence des peuples, il est plus que jamais nécessaire d'explorer les restes de ces habitations, où, mieux que partout ailleurs, est imprimé le cachet de leur individualité.

— BIBLIOGRAPHIE. —

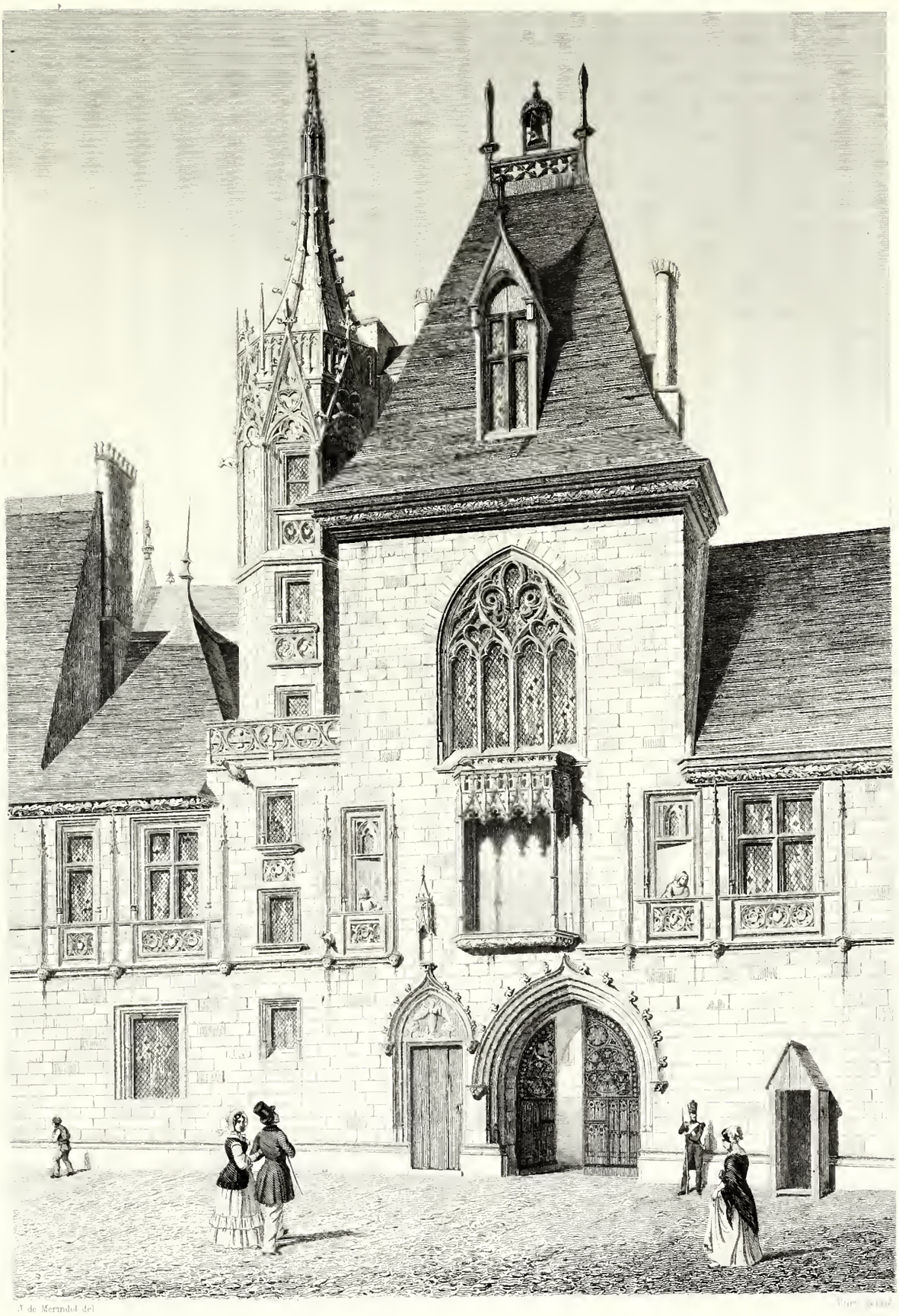
1° Thaumeau de la Thaumassière. — Histoire du Berry. In-f°. 1689 , Bourges.

2° Gilbert.— Notice sur quelques monuments du Berry. Mémoire de la société des antiquaires de France.

3° Magasin pittoresque. Année 1832.

4° Hazé. — Notice pittoresque sur les monuments du Berry. Bourges, 1835-40. In-4°.

5° D. Ramée. — Moyen âge monumental et archéologique. Paris, in-f°.



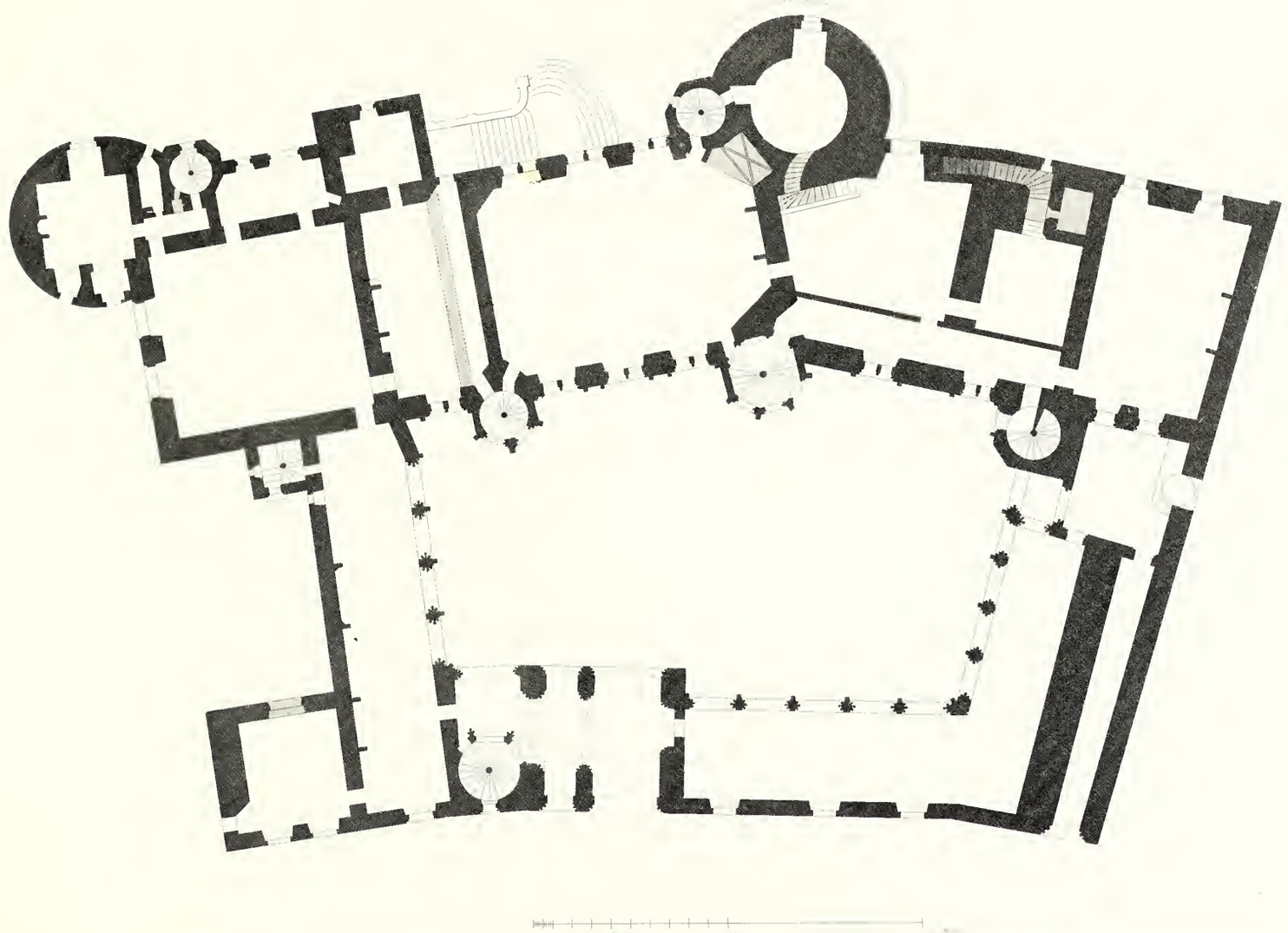
J. de Merindol del.

Haus des Jacques Coeur in Bourges

Frankreich.

France.

Casa de Santiago Coeur en Bourges. *Francia*



MAISON DE JACQUES COEUR, À BOURGES.

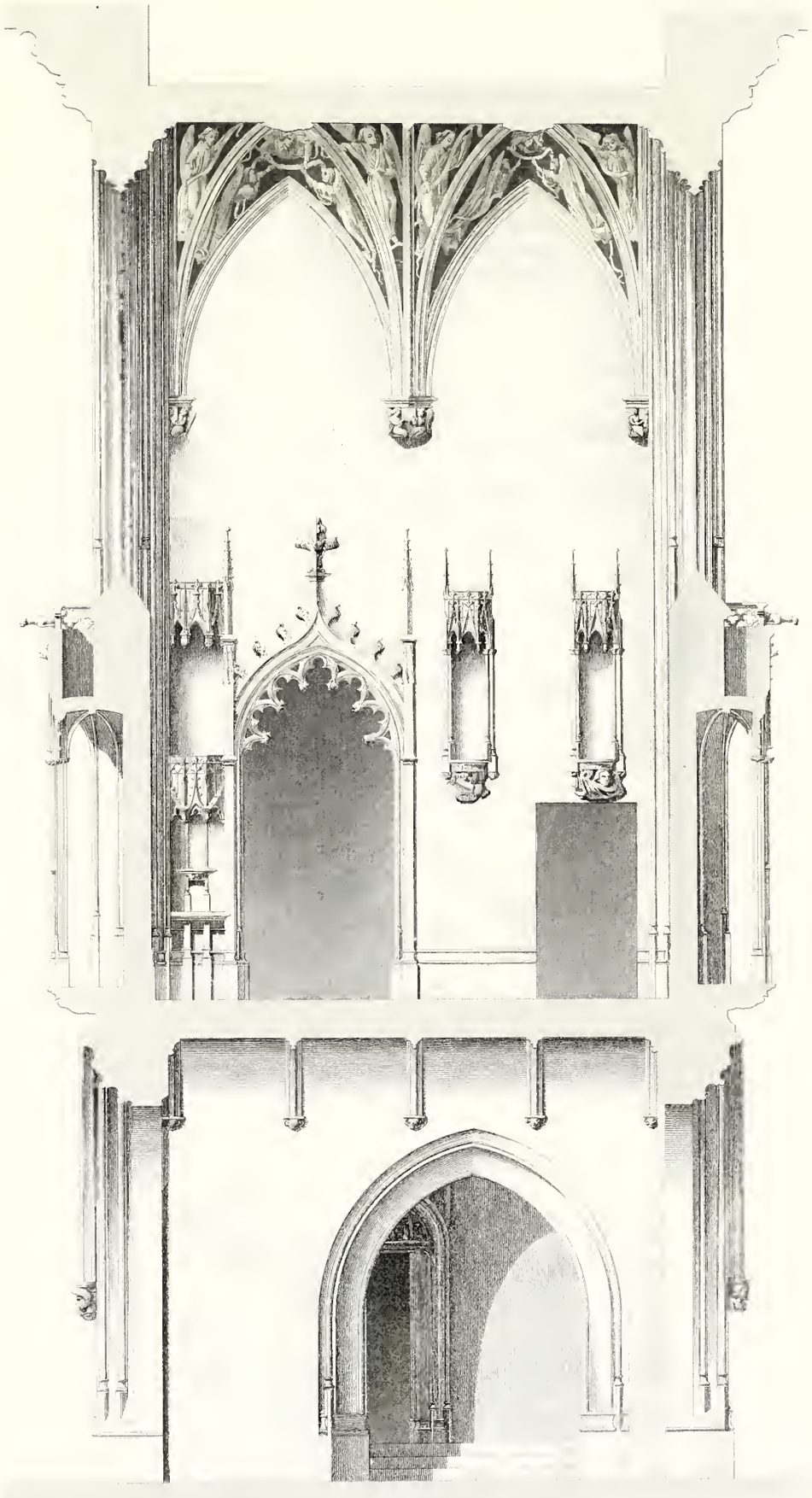
Plan du Rez-de-Chaussée

Haus des Jacques Coeur in Bourges

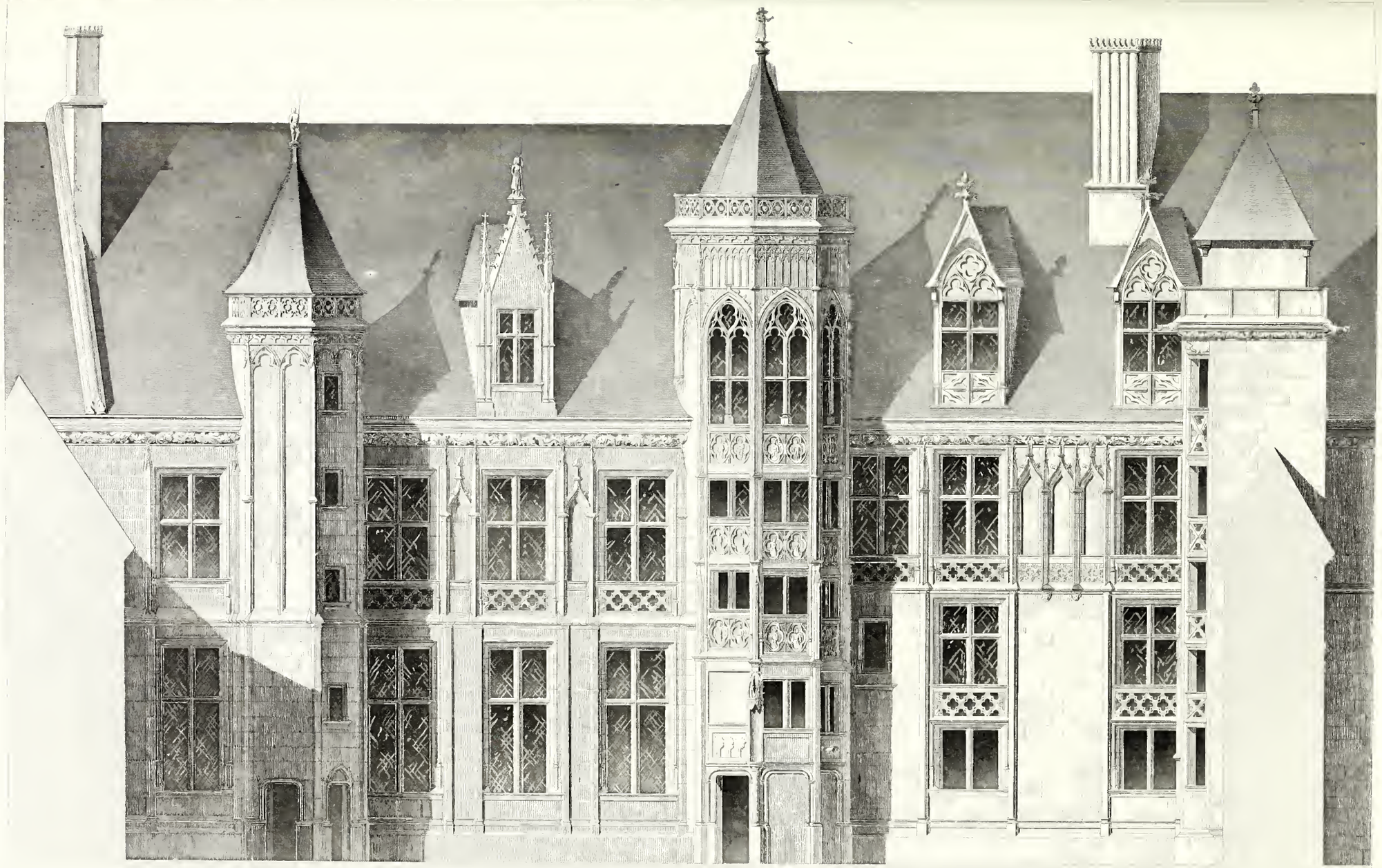
Plan des unteren Stockwerkes

Casa de Jacques Coeur en Bourges

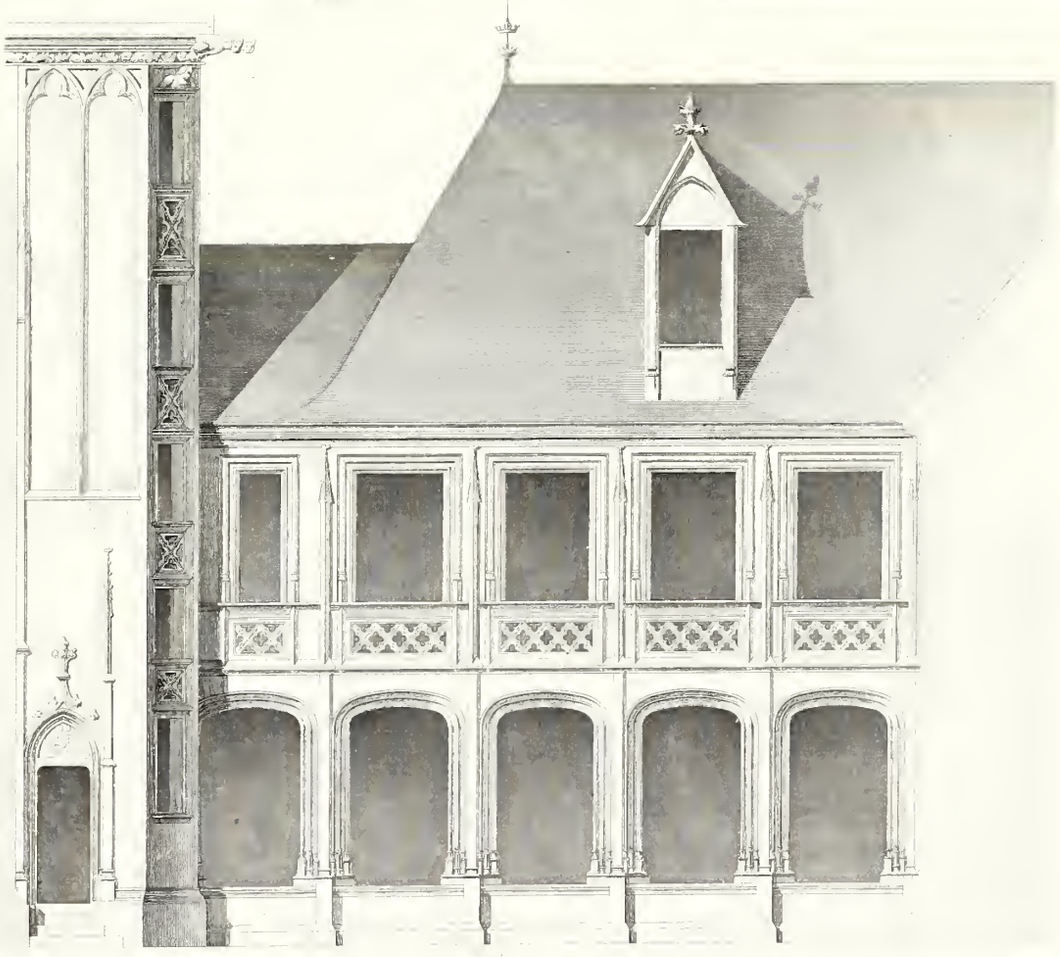
Pianta del piano terreno



Casa de Santiago Coeur en Bourges. *Corte Sobre la puerta y la Capilla*



Casa de Jacques Coeur, en Bourges *Corte en el Patio*



Haus des Jacques Coeur in Bourges

Aufriss und Durchschnitt

Casa de Jacques Coeur, en Bourges

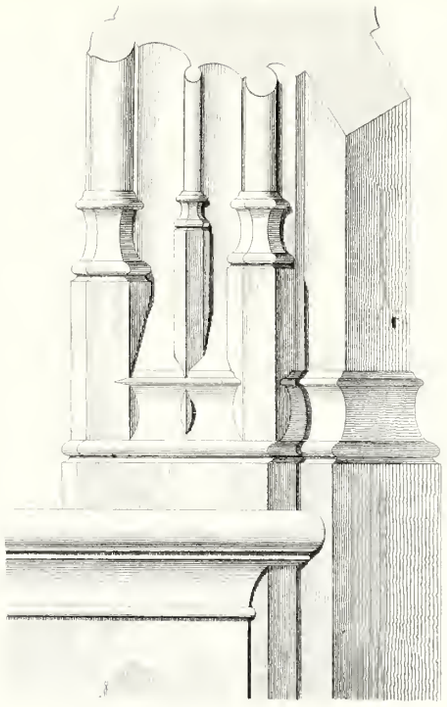
Elevaciones y Corte

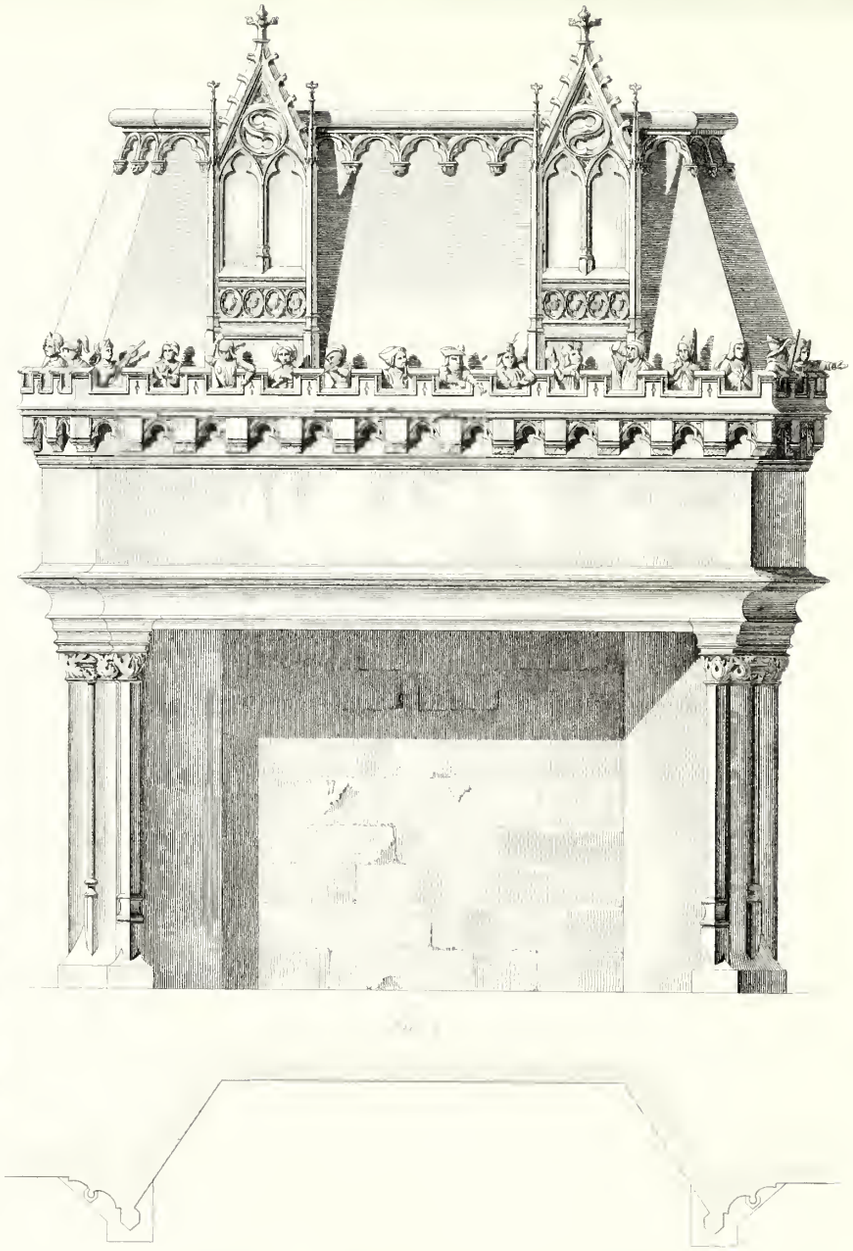
Casa de Jacques Coeur, en Bourges

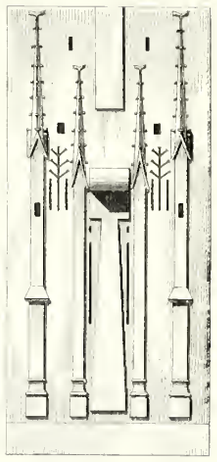
Elevations et Coupe

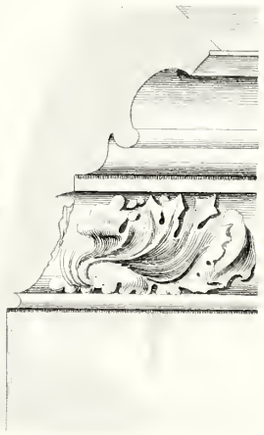
Anciens et Modernes

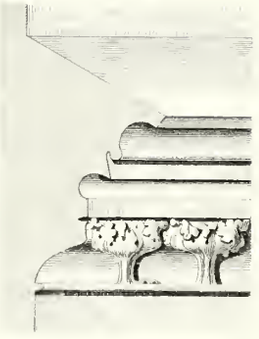
Casa de Jacques Coeur, en Bourges Elevaciones y Corte

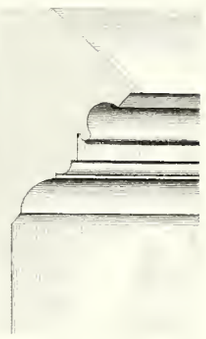












Casa de Santiago Coeur, en Bourges. (*Detalles.*)

MAISON A HANOVRE, DANS LA KOEBELINGER-STRASSE.

En jetant les yeux sur une carte d'Allemagne, on voit au premier coup d'œil, que le nord de ce pays forme une vaste plaine, coupée de fleuves, qui, en descendant des montagnes, y ont laissé les terres et les sables qu'ils balayaient. Là, il n'y a point de montagnes offrant des carrières de pierre. Celle qu'on y emploie vient à une grande distance, de Pirna sur l'Elbe, en Saxe, et non loin de l'Erz-Gebirge, ou mont du métal. Mais cette pierre est chère, et son transport au loin devient très-coûteux. On a très-peu employé cette pierre dans les constructions du moyen âge. Aujourd'hui encore on n'en fait usage que pour certains grands travaux publics, et l'on cherche toujours à ne s'en servir qu'avec la plus grande économie. Que firent donc les architectes lorsqu'ils commencèrent à bâtir des monuments, à élever des constructions en d'autres matériaux que le bois? Ils eurent recours à la pierre artificielle, si ingénieusement fabriquée par la main de l'homme; ils employèrent la brique cuite. Il est rare que la terre propre à la fabrication de la brique ne se trouve pas sur les rivages des fleuves et des rivières. Depuis l'Ems jusqu'à la Vistule, tous les monuments du moyen âge sont solidement et habilement élevés en briques cuites au feu. Leur histoire et l'étude de leur architectonique a donné et donne encore lieu à de fort curieuses recherches archéologiques. Une quantité d'antiquaires s'en occupent dans le nord de l'Allemagne, et augmentent journellement les matériaux de l'histoire de l'art, de l'histoire de l'architecture du nord-est de l'Europe. Rien n'est intéressant comme d'étudier le parti que les architectes ont su tirer d'une manière ingénieuse des matériaux infiniment petits qu'ils avaient seuls à leur disposition.

Dans les constructions en brique, l'ornementation devait être nécessairement fort simple; elle devait se borner à des frises et à des rosaces. Quelquefois cependant les chapiteaux étaient aussi en terre cuite, mais souvent en pierre, que la peinture était ensuite appelée à fondre avec le reste des matériaux du monument, car les édifices en brique n'étaient point revêtus d'un enduit. Les joints étaient faits avec le plus grand soin, et les surfaces étaient lissées par un polissage qui terminait ce qu'on appelle dans la technique le ravalement. Souvent aussi ce polissage n'avait pas lieu, lorsque l'on avait donné une vitrification de différentes couleurs aux briques. Car on parvenait à la rendre noire, brune, verte et jaune, couleurs qui, avec le rouge ordinaire de la brique, permettaient de composer des cordons, des moulures et des mosaïques de diverses couleurs. Il est aisé de comprendre que la brique ainsi vitrifiée est aussi solide que la pierre la plus dure. Dans l'architecture exécutée en brique, les faces lisses dominent. La décoration est réservée aux portes, aux fenêtres, aux frises et aux cordons.

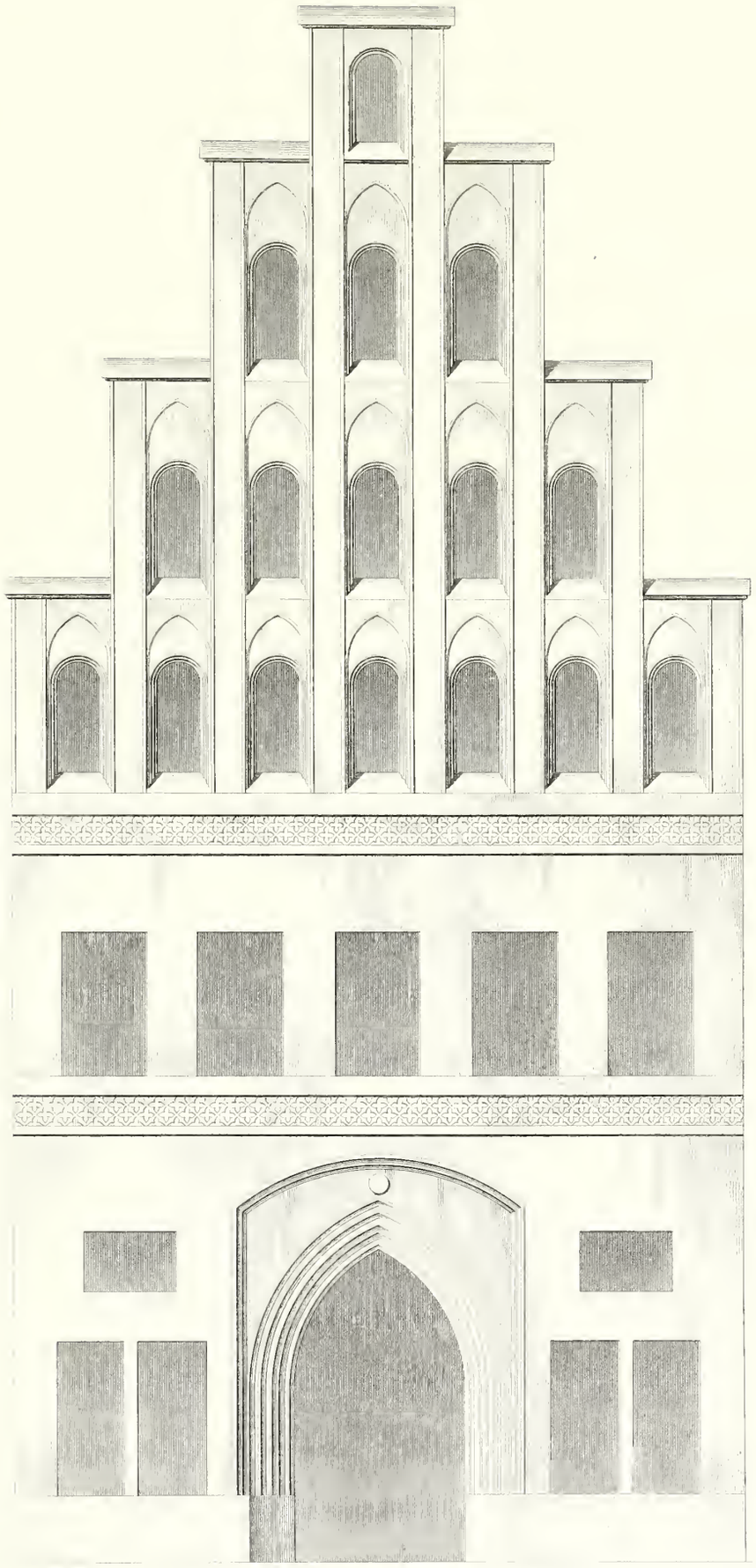
Parmi les édifices du nord de l'Allemagne élevés en brique, nous citerons la belle église de Notre-Dame de Lübeck et le dôme, la cathédrale de Ratzebourg et l'église de Mölln dans le duché de Holstein, les différentes églises de Hambourg, l'église de Saint-Nicolas de Stralsund du XIV^e^ siècle, celle de Sainte-Marie de Stargard en Poméranie, des XIV^e^ et XV^e^ siècles, celle de Sainte-Catherine de Brandebourg, commencée en 1401, et l'église de Prenzlau, à cinquante kilomètres environ de Berlin, et enfin l'église de Sainte-Marie de Danzig. Nous nommerons encore, mais comme monuments profanes, l'hôtel de ville de Tangermünde sur l'Elbe et en Prusse, et celui de Stargard (du XVI^e^ siècle) en Poméranie. Un des monuments les plus remarquables et les plus considérables bâtis en brique, c'est le château des chevaliers teutoniques à Marienbourg, non loin de Dantzig et sur la Nogat.

Mais en nous rapprochant plus près du Rhin, nous rencontrons une infinité de constructions élevées en brique. La ville de Hanovre, capitale du royaume du même nom, nous offre quelques églises et une infinité de maisons bâties en brique. Il est presque impossible de parcourir une de ses rues sans rencontrer une maison bâtie en brique, du XIII^e^ au XVI^e^ siècle. Hanovre était une ville florissante au moyen âge; elle faisait partie, avec treize autres villes du royaume actuel, de la grande confédération marchande du Nord, appelée *Hanse*. Parmi les nombreuses maisons du moyen âge de cette ville, notre planche en représente une située dans la Kœbelinger-Strasse, de la vieille ville. Son style nous porte à mettre sa date à la fin du XIV^e^ ou au commencement du XV^e^ siècle. Elle est construite entièrement en brique. Comme toutes les maisons du moyen âge, elle présente pignon sur rue. Au centre, au rez-de-chaussée, nous avons la porte cochère, destinée, comme dans toutes les maisons de négociants du Nord, à l'entrée des marchandises. Elle conduit à un spacieux vestibule ou magasin qui s'élève à travers deux étages. A gauche et à droite de cette porte cochère, étaient placés les étalages et les comptoirs. Au-dessus de ceux-ci étaient situés les appartements d'habitation du maître de la maison et de sa famille. Dans les greniers, qui avaient une élévation considérable de 10 mètres, étaient conservées les marchandises.

La porte à ogive du bas est décorée de gorges et de boudins. Elle est élégamment encadrée par deux montants avec moulures, et couronnée d'une archivolte circulaire, formée d'un segment de cercle. Vient ensuite une frise de $0^{m},40$ de hauteur, et ornée du quatrefcuille aigu, que l'on retrouve généralement partout en Europe pendant cette époque. Vient ensuite l'étage qui nous montre cinq fenêtres se terminant carrément. Une frise, semblable à la précédente, sépare l'étage du pignon, formé de trois rangées de fenêtres et de quatre gradins. Les deux fenêtres latérales de chaque étage sont aveugles, ainsi que la fenêtre supérieure. Derrière elles, s'élève le rampant du toit, qui est très-aigu.

L'étude de l'architecture profane du moyen âge est extrêmement intéressante, et nous voyons avec plaisir qu'on s'en occupe actuellement d'une manière sérieuse. Moller a déjà publié plusieurs maisons (*) de cette époque, et Kallenbach aussi (**). Il faut espérer que nous suivrons l'exemple donné par les Allemands, et que nous rechercherons dans nos provinces toutes les anciennes maisons bâties au moyen âge. Que l'attention de nos artistes et de nos antiquaires se dirige sur ce sujet, et leurs recherches seront couronnées d'un complet succès. Mais qu'on ne montre pas surtout une trop grande prédilection pour les constructions de la Renaissance, qui existent encore en si grand nombre aux extrémités de la France et au centre, comme à Orléans et à Bourges ; qu'on remonte plus haut qu'à l'hôtel du Bourgtheroulde et de la maison de Jacques Cœur. Avec de la persévérance on finira par découvrir des maisons du XIV^{e} siècle.

(*) Pl. L, LII, LXII, de son premier vol.
(**) Pl. XVI, XXVIII, LX, LXI, LXIV.



MAISON À HANOVRE.

Allemagne

Haus zu Hannover

Deutschland

Casa en Hanover

Germany

Casa en Hanover *Alemania*

Ancien *Moderne*

HOTEL DE VILLE DE SAUMUR.

Dès la fin du XI^e^ siècle, des documents historiques établissent l'existence de villes constituées en communes ; mais c'est surtout dans le siècle suivant que ces sortes d'institutions se propagèrent. La civilisation qui renaissait alors devait réveiller, parmi les populations abruties par un long esclavage, ces sentiments d'indépendance qu'on peut comprimer, mais qu'on ne peut jamais détruire chez l'homme, car ils sont inhérents à sa nature. Au XII^e^ siècle, d'ailleurs, la société, sortant de la barbarie et profondément remuée par les croisades, entrait dans de nouvelles voies, où elle ne pouvait s'engager sans révolutions. Les sciences et les arts faisaient de grands progrès ; le commerce et l'industrie, en prenant un nouvel essor, répandaient la richesse dans les classes moyennes formées par les marchands et les artisans qui vivaient dans les villes, et leur inspiraient le désir naturel d'en jouir en paix. Or, les exactions incessantes et l'atroce tyrannie de leurs seigneurs laïques ou religieux ne leur en laissant pas la possibilité, ils durent rechercher les moyens d'y résister. Le procédé le plus sûr pour arriver à ce but consistait à former de vastes associations ayant pour objet la protection mutuelle des membres dont elles étaient formées ; on vit donc les habitants des villes se réunir en grandes assemblées, et s'engager par les serments les plus solennels à se soutenir les uns les autres : telle fut l'origine des communes.

Il est impossible de déterminer le lieu où a pris naissance la révolution communale ; ce mouvement semble avoir eu son foyer partout où, depuis les Romains, subsistaient d'anciennes villes municipales (*). C'est en effet sur le modèle de la municipalité romaine que furent établies les autorités communales. Elles se composaient de magistrats appelés *jurés*, *échevins*, et dans le Midi *consuls*, qui avaient pour mission de rassembler les bourgeois au son de la cloche banale, et de les conduire en armes sous les bannières de la ville, pour faire face aux ennemis qui les menaçaient. Ces magistrats, nommés par voie d'élection, surveillaient également l'érection et l'entretien des remparts de la cité, administraient ses finances, organisaient sa police intérieure, lui ménageaient des alliances, en un mot avaient tout pouvoir pour assurer sa sécurité, en faisant respecter ses priviléges, qui, presque toujours, avaient été achetés au prix du sang, ou au moins de nombreux sacrifices, et dont pour cette raison les bourgeois se montraient fort jaloux. Les priviléges des communes étaient considérables, au reste, dans les grandes villes où le système communal avait pu atteindre un entier développement : ils les transformaient en États indépendants faisant à leur gré la paix ou la guerre.

Parmi ces priviléges, se plaçait en première ligne celui de posséder un beffroi. On appelait ainsi une sorte de campanile élevé, plus ou moins considérable, au sommet duquel veillaient sans cesse des hommes nommés *guetteurs*, dont les fonctions consistaient à prévenir les bourgeois qu'un danger était imminent pour la cité, ce qu'ils faisaient en mettant en volée la grosse cloche contenue dans la tour, et au son bien connu de laquelle les habitants étaient tenus, sous peine d'amende, de se rendre à leur poste. Cette cloche prenait différents noms empruntés à sa destination ; ainsi on la désignait sous celui de *tocsin* (toque seing, frappe signal), et de *ban cloque*, ou *cloche banale*, parce qu'elle servait à convoquer le *ban* des milices bourgeoises. Il faut dire qu'elle n'était pas toujours exclusivement réservée à annoncer les événements malheureux ; on la sonnait souvent en effet dans les grandes fêtes, et quelquefois elle servait aussi à tinter le couvre-feu.

Le beffroi, dont la tour se voyait au loin, annonçait la commune, comme le donjon signalait le château féodal ; aussi le démolissait-on, ou tout au moins lui enlevait-on son nom quand on voulait retrancher à une ville ses priviléges municipaux. Ainsi, en 1331, Philippe de Valois, voulant punir les habitants de Laon de ce qu'ils avaient violé le droit d'asile de leur église pour en arracher des chevaliers qui avaient maltraité un bourgeois, ordonna qu'il n'y aurait plus à Laon de tour de beffroi, et que la tour ainsi nommée perdrait cette désignation. Mais si le beffroi a toujours caractérisé la commune, il n'en est pas de même de l'hôtel de ville, car il ne paraît pas que dans l'origine on ait construit des édifices spéciaux pour la réunion du conseil des bourgeois. Ces réunions eurent d'abord souvent lieu dans les églises, qui offraient de vastes locaux tout disposés pour cet usage ; plus tard, on affecta fréquemment à cette destination des salles pratiquées dans la partie supérieure des portes de ville, ou des maisons particulières achetées dans ce but. Ce ne fut guère qu'au XIV^e^, et principalement au XV^e^ siècle, qu'on commença à construire des maisons de ville vraiment dignes du nom de monuments ; du moins presque toutes celles que l'on voit encore datent-elles de cette dernière époque, où, comme on sait, un grand nombre de communes furent fondées par Louis XI.

C'est surtout dans le nord de la France et en Belgique qu'on rencontre fréquemment d'anciens hôtels de ville ;

(*) Augustin Thierry, *Lettres sur l'histoire de France.*

dans ce dernier pays, se rencontrent les plus beaux et les plus vastes qui existent. On en trouverait difficilement, en effet, pour rivaliser avec ceux d'Ypres, de Bruges, de Louvain et de Bruxelles. Il est facile de comprendre, en les voyant, que les villes qui les ont élevés se sont piquées d'émulation, afin de donner aux étrangers une plus haute idée de leurs richesses et de leur puissance.

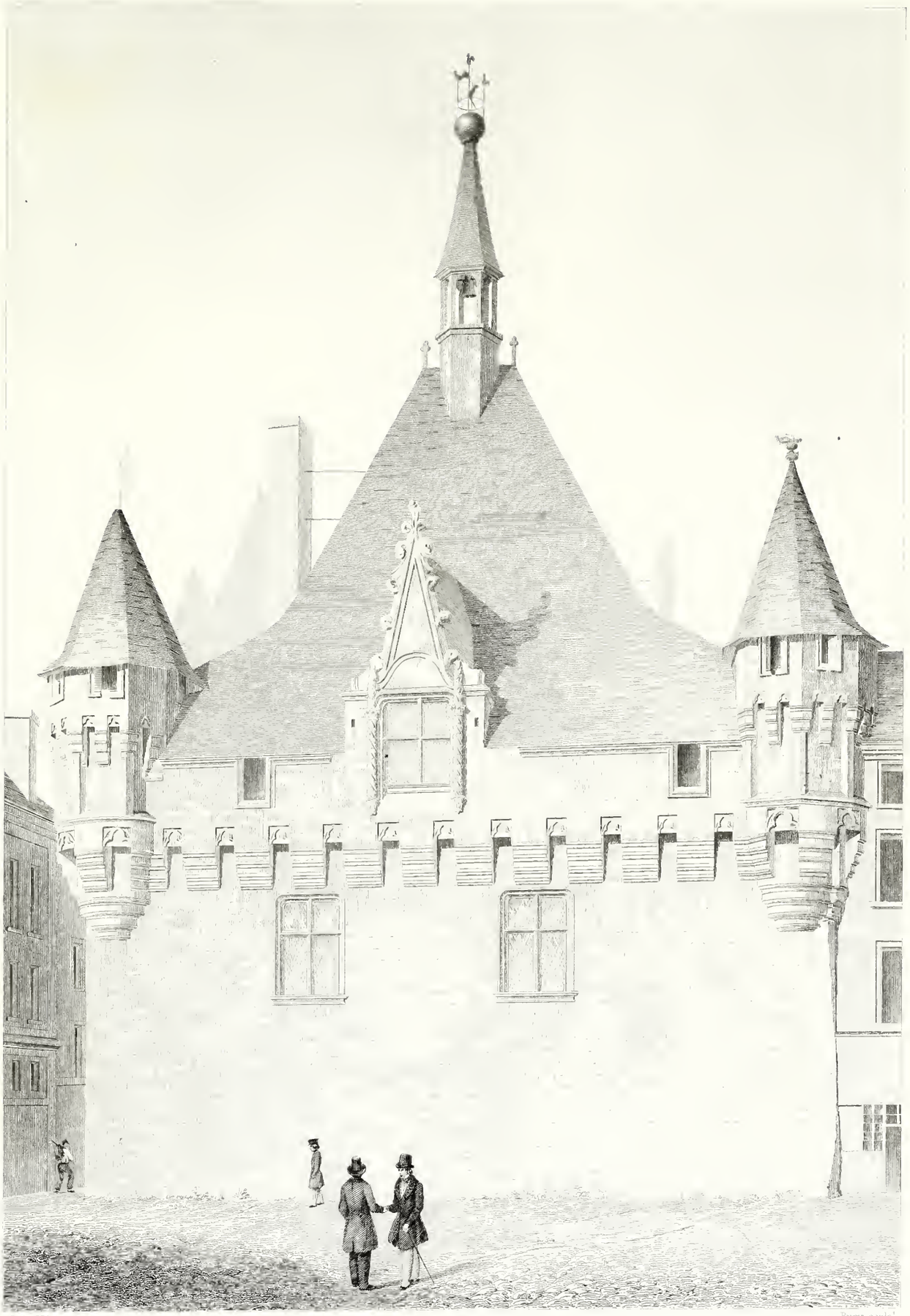
Il est impossible de généraliser la description des anciens hôtels de ville; lorsqu'on en compare plusieurs les uns aux autres, on s'aperçoit sur-le-champ qu'on ne peut assigner à leurs plans aucunes données générales. Un seul caractère leur est commun : c'est la présence du beffroi; et encore celui-ci a-t-il quelquefois consisté en une simple tour isolée, et placée loin de la maison commune. Généralement, d'ailleurs, ils n'offrent point une physionomie militaire qui puisse rappeler les luttes auxquelles ils doivent leur existence; ce qu'il faut sans doute attribuer à ce que ceux qui subsistent encore sont peu anciens. Les premiers qu'on a élevés devaient vraisemblablement présenter des dispositions favorables à la défense; la façade de celui de Saumur prouve qu'on est parfois resté fidèle à ce système, jusqu'à une époque avancée. Ce monument, dont on ne donne point la fondation, ne peut effectivement dater que de la fin du XV^{e} siècle ou du commencement du XVI^{e}. Son front principal, qui regarde le nord, est flanqué de deux tourelles en encorbellement (Voy. la vue perspective), et muni à sa partie supérieure d'une suite d'élégants mâchicoulis. Immédiatement au-dessous de ces mâchicoulis sont percées deux fenêtres à croisillons, et au-dessus des mêmes mâchicoulis est une lucarne également à croisillons, et qui se termine par un fronton aigu orné de crochets. Au sommet du toit est un petit campanile.

L'élévation intérieure offre six fenêtres, dont les pieds-droits sont garnis de colonnettes torses qui annoncent la décadence de l'architecture ogivale. Elle s'appuie à l'est sur une tour octogonale à la partie inférieure, et carrée à la partie supérieure, dont l'appareil est remarquable. Il est formé de briques et de pierres qui figurent une sorte d'échiquier et produisent un effet très-pittoresque. Ce genre d'appareil, dont il existe quelques autres exemples, un entre autres à la porte de l'abbaye de Bonneval en Beauce, signale le retour de l'emploi des briques, qui, fort communes à l'époque latine, ont presque complétement cessé d'être employées en France dans le XII^{e} siècle, époque à laquelle l'usage en était devenu très-rare.

— BIBLIOGRAPHIE. —

1° De Caumont. Cours d'antiquités monumentales, 5^{e} partie, in-8°, pl. Caen, 1835.

2° Godard, Faultrier et Hawke. L'Anjou et ses monuments, in-4°, pl. Angers, 1830.



J. de Merindol del.

Bury sculp.

HÔTEL DE VILLE DE SAUMUR.

France.

TOWN HALL OF SAUMUR.

Casa Consistorial de Saumur. (Francia.)

Casa Consistorial de Saumur *Elevacion*

PONTS D'AVIGNON ET DE CAHORS.

On comprend aisément pourquoi les ponts du moyen âge sont si peu connus. Généralement simples, de dimensions peu considérables, et n'accusant souvent leur ancienneté par aucun caractère qu'un examen superficiel puisse saisir, ils n'attirent pas l'attention comme les églises et les châteaux, devant lesquels l'archéologue le moins sérieux ne peut passer sans en prendre note. On les signale donc peu, et conséquemment il est difficile de les étudier, car la circulation sur les routes, sans cesse plus active, les ayant fait disparaître des grandes voies de communication, il ne s'en voit plus guère que dans des localités peu fréquentées, où le hasard seul les fait découvrir.

Pendant la première moitié du moyen âge, à l'exception toutefois du règne de Charlemagne, sous lequel furent exécutés un grand nombre de travaux d'utilité publique, on construisit sans doute peu de ponts de quelque importance. Ceux que les Romains avaient élevés dans les Gaules, à peu près partout où cela était nécessaire, devaient subsister encore pour la plupart, et suffire aux besoins des populations, à une époque où les voyages étaient difficiles, dangereux, et, partant, rares. Il est vraisemblable qu'on se borna donc à entretenir ces ponts et à en bâtir quelques autres moins considérables dans les lieux où l'urgence s'en faisait sentir; la barbarie dans laquelle resta plongée la France sous les deux premières races, fait penser que les ponts construits alors le furent surtout en bois, la construction en bois nécessitant beaucoup moins d'habileté et de dépense que la construction en pierre. Mais à partir du XI^{e} siècle, l'architecture faisant des progrès rapides et la civilisation commençant à renaître, on put entreprendre et mener à bonne fin des travaux qui eussent été impossibles auparavant. Au XII^{e} et au XIII^{e} on obtint de si magnifiques résultats, que, aujourd'hui même, personne ne peut se défendre de les admirer; le pont d'Avignon et celui du Saint-Esprit en font foi. Ce dernier, dont la réputation est européenne, est une œuvre vraiment merveilleuse, dont il n'est pas un pays ou une époque qui ne puisse se montrer fière. Commencé en 1265 et achevé en 1309, il n'a pas moins de 816 mètres de longueur, et, par sa solidité surprenante, il a pu résister depuis cinq cents ans aux inondations et à la violence du Rhône, fleuve d'une impétuosité extrême, comme chacun sait. On peut également citer comme construction d'une singulière hardiesse, le pont de Vieille-Brioude, détruit il y a quelques années, qui était formé d'une seule arche de 195 pieds de largeur, et de 84 de hauteur, sous clef. Ce pont ne datait que du XV^{e} siècle.

Malheureusement, et nous en avons dit la raison principale, les ponts les plus remarquables du moyen âge sont disparus, à très-peu d'exceptions près, et on ne peut plus étudier maintenant que des ponts d'une importance secondaire (*); ils suffisent d'ailleurs pour donner idée de ce qu'étaient les autres, et des principes qui ont présidé à leur érection. Il est seulement fâcheux que, devenus rares, ils soient difficiles à trouver, perdus qu'ils se trouvent surtout dans des villages où rien ne fait soupçonner leur existence; ils sont, au reste, plus nombreux qu'on n'est porté à le croire, en voyant que personne en France n'en a encore parlé : nous nous souvenons d'en avoir découvert quatre en parcourant, sur une longueur de moins de trente kilomètres, les bords d'une petite rivière du Poitou. Contrairement aux églises, et par une raison qui s'explique facilement, les ponts à ogives sont plus communs que les ponts romans. Ceux-ci, en effet, sont moins appropriés aux besoins modernes que les autres qui, datant d'une époque plus avancée, ont eu ainsi moins de chances de destruction à courir

La construction d'un pont était considérée comme une œuvre de charité; aussi la trouve-t-on mentionnée dans les nécrologes à côté de la fondation d'une chapelle ou d'un hôpital. Les frais qu'entraînaient les travaux étaient souvent répartis sur un assez grand nombre d'individus. Tel pont avait chacune de ses arches bâtie aux dépens d'un personnage différent, qui s'engageait de plus à l'entretenir en bon état. Quant à l'exécution, elle avait souvent lieu sous la direction des membres d'une association religieuse, qui s'est répandue en France et en Allemagne, et qu'on nommait les Frères pontifes (*Fratres pontis* ou *Pontifices*). Cette congrégation fut fondée par Bénézet, le constructeur du pont d'Avignon; ses membres, qui portaient sur leurs habits de couleur blanche l'image d'un pont et d'une croix, avaient pour mission de donner main-forte aux voyageurs, de bâtir et d'entretenir les ponts, ou d'établir des bacs pour leur commodité, et de les recevoir dans les hôpitaux sur le bord des rivières. Cette institution, qui a sans doute rendu de grands services, s'est éteinte dans le XV^{e} siècle.

Aucun pont de l'époque latine n'est parvenu jusqu'à nous; mais on peut sans peine, et avec toute apparence

(*) Il faut dire que les grands ponts de pierre ne paraissent pas avoir jamais été nombreux; la difficulté de se procurer les sommes nécessaires pour les exécuter, à une époque où le revenu public était horriblement administré, a dû contribuer beaucoup à ce qu'on se contentât de simples ponts de bois. Paris lui-même n'en a presque possédé que de cette espèce, jusqu'au commencement du XVI^{e} siècle; dans d'autres grandes villes, on suppléait aux ponts par des chaînes de bateaux.

de raison, conjecturer que ce qui distinguait ceux de cette période, c'étaient des piles lourdes, des arches étroites et souvent bandées en briques, une ornementation nulle, un appareil rappelant celui des ponts gallo-romains, et enfin des proportions peu vastes. A partir du XI^e^ siècle, l'architecture des ponts n'est plus problématique, et quoiqu'elle n'ait encore été que fort peu étudiée, il est possible d'en indiquer avec quelque précision les principaux caractères. Nous allons essayer de le faire.

Les ponts du moyen âge, lorsqu'ils ne sont pas fortifiés, n'offrent ordinairement dans leur disposition rien de bien différent de celle des ponts modernes. Les piles, généralement plus espacées vers le milieu de la rivière, sont munies d'un avant-bec arrondi, en ogive, ou bien plutôt triangulaires, et d'un arrière-bec semblable ou carré, de sorte à former, en plan, un pentagone ou hexagone allongé. Quelquefois l'arrière-bec manque, et quelquefois aussi il n'y a pas non plus d'avant-bec ; mais c'est là une exception, ce membre étant nécessaire pour diminuer l'effort de l'eau contre la pile. Les avant-becs se terminent le plus souvent à la hauteur de la naissance des arches par une pyramide triangulaire appliquée aux reins des arches et disposée en larmier. Sur cette pyramide porte parfois une petite tourelle triangulaire aussi, ou de toute autre forme, qui monte jusqu'à la chaussée du pont et forme ainsi un retrait, autour duquel le garde-fou fait ressaut, et qui présente un espace où les piétons peuvent s'abriter lorsque le pont est parcouru par un chariot ou des cavaliers. On rencontre aussi de ces petites tourelles disposées en encorbellement ; dans d'autres cas, elles sont formées par l'avant-bec lui-même; elles existent fréquemment des deux côtés du pont.

Beaucoup d'anciens ponts ont leurs piles percées, dans le sens de leur longueur, d'une galerie destinée à faciliter le passage des eaux dans les crues. Quelques piles sont creuses dans leur partie supérieure et peuvent servir à plusieurs usages. Ainsi le château de Cheuonceaux, bâti sur un pont, a ses cuisines établies dans les piles.

Il existe souvent une imposte à la naissance des arches ; celles-ci ont naturellement été en plein cintre pendant la période romane, et en ogive après; mais cette dernière forme a, dans certaines contrées, été tronquée vers les retombées, afin d'offrir un intrados plus plat, disposition favorable à la navigation et au passage des eaux. C'est dans ce but qu'en Angleterre on a beaucoup fait usage des arcs à quatre centres, dits *Tudor;* nous ne pouvons affirmer que l'arc en anse de panier, qui correspond en France à l'arc Tudor, ait été employé dans ce dernier pays, car nous ne nous rappelons pas en avoir rencontré d'exemple avant le XVI^e^ siècle; mais il nous paraît fort probable qu'il en existe. Les arches où l'on retrouve encore des briques au XI^e^ siècle, sont formées d'un, de deux, et même de trois rangs de claveaux de très-petites dimensions. Elles sont parfois ornées d'un cordon, d'un retrait ou d'un chanfrein, et même, à une époque avancée, d'une archivolte (*). La voûte qu'elles forment est en berceau, au XI^e^ et au XII^e^ siècle ; elle est fréquemment soutenue par un ou plusieurs arcs-doubleaux carrés ; plus tard on remarque quelquefois, à la place de ces arcs-doubleaux, des nervures qui servent au même usage. On dit aussi qu'il se trouve des arches disposées en voûte d'arête ; mais nous ne pourrions citer aucun exemple. Généralement les voussoirs ne sont pas placés en liaison par rapport les uns aux autres ; de sorte que les arches se trouvent formées par la réunion d'arcs juxtaposés et indépendants les uns des autres.

Nous avons dit que les piles sont généralement plus éloignées vers le milieu de la rivière ; il en résulte que l'arche centrale est plus haute que les autres, dont les naissances se trouvent placées à différentes hauteurs, mais cependant de manière à ne pas nécessiter l'emploi des arcs rampants. Il en résulte encore que la chaussée offre une double montée souvent très-rapide. Par contre, quelques chaussées sont tout à fait horizontales. Toutes, au reste, sont fort étroites, ce qui rendait nécessaire l'emploi de ces retraits que nous avons signalés plus haut. On ignore au juste quels étaient les matériaux dont on formait le sol du pont ; du cailloutis cimenté et des dalles ont sans doute dû être employés pour cela (**). Il paraît même qu'il est arrivé parfois que l'extrados des voussoirs n'était préservé par rien du contact des roues. Les garde-fous sont garnis d'une tablette d'appui dans les ponts les moins anciens, et, comme dans les ponts modernes, ils sont ornés à l'extérieur d'un cordon au niveau de la chaussée ; quelques-uns étaient crénelés et atteignaient la hauteur d'un homme. Un document relatif au vieux pont de Strafford le Bow, près de Londres, prouve que dans certains cas les parapets ont été remplacés par des balustrades en fer.

Les ponts, au moyen âge, ont souvent été le théâtre de cérémonies ou fêtes ; on y faisait volontiers ce

(*) Les ponts sont généralement simples ; mais ils le sont moins au XV^e^ siècle qu'à toute autre époque.

(**) D'après le témoignage de Geoffroy de Saint-Victor, historien contemporain, au XII^e^ siècle le Petit-Pont était pavé, et avait ses piles garnies d'airain.

qu'on désirait montrer à la foule; leur position, qui les rend visibles de beaucoup de places, explique cela. Diverses constructions ont d'ailleurs été élevées sur les ponts. Les chapelles y étaient fort communes (*), on les dédiait de préférence au saint sous la protection duquel s'étaient mis ceux qui naviguaient habituellement sur la rivière. Sur les ponts les moins considérables, une simple croix ou une image en tenait lieu. Sur le pont de Bradford, dans le Wiltshire, il y avait une prison; on dit que sur celui d'York se trouvait une école de chant. Jusqu'au XVII^e^ siècle, on a bâti des maisons sur les ponts; avant la Révolution, celles du pont Saint-Michel, à Paris, se voyaient encore. Ces maisons, ordinairement bâties en bois, étaient souvent disposées en encorbellement, afin d'empiéter le moins possible sur la chaussée. Quelques-unes renfermaient des moulins; d'autres étaient consacrées à ces industries qui ont besoin d'être à proximité d'une rivière, telles que la teinture, la buanderie, etc. Les boutiques que renfermaient ces maisons étaient très-recherchées, le pont formant une rue très-fréquentée.

La nécessité d'assurer le péage ou de défendre un passage stratégique important a fait que souvent on a élevé sur les ponts une ou plusieurs tours en bois ou en pierre, quelquefois précédées et suivies de ponts-levis qui, étant levés, interceptaient complétement les communications entre les deux rives. En Corse, on remarque des ponts qui décrivent un zigzag en plan; on croit que cette disposition avait pour but de rendre plus difficile une surprise telle que peuvent en tenter des hommes à cheval chargeant à fond pour forcer le passage (**). On observe aussi que, dans le but de mieux résister au courant, les anciens ponts forment un angle tourné en amont; d'autres sont placés obliquement et non perpendiculairement au courant; mais il est présumable que cette circonstance n'est que le résultat d'un changement dans la direction de la rivière. Dans les cours d'eau sablonneux, l'élévation du lit par les dépôts successifs, a fréquemment causé des reconstructions d'arches; il est des ponts, placés dans ces conditions, qui ont été surélevés trois ou quatre fois.

Quant à la technique des ponts du moyen âge, il n'y a que bien peu de chose à en dire, car elle ne peut être étudiée à fond que par ceux qui les démolissent; or ceux-là accomplissent généralement ces fonctions avec l'intelligence de la poudre qu'ils sont forcés d'employer, et dont on ne sera sans doute pas réduit à faire usage, un jour, pour se débarrasser de leurs propres œuvres. Cependant, quelques observations ont été recueillies; on possède ainsi celles qui ont été faites lors de la démolition du vieux pont de Londres, bâti entre les années 1176 et 1209. Ce pont, d'une longueur de plus de 915 pieds anglais, et dans l'origine seulement large de vingt (***), avait ses arches en forme d'ogives tronquées, et composées d'un double rang de claveaux en silex. Les piles, en forme d'hexagone allongé, avaient leurs fondations dessinées par trois rangées de pieux en bois d'orme, mesurant en moyenne dix pouces d'équarrissage et enfouis dans le sol de six à sept pieds. On avait rempli l'espace compris entre ces pieux par une quantité de blocaille sans ciment, et sur cette blocaille et portant sur les pieux, on avait placé trois fortes plates-formes en chêne d'environ 21 pouces de large sur 9 d'épaisseur; elles servaient de base aux piles. Celles-ci avaient un revêtement en moellons de Kent, appareillés et reliés entre eux par des crampons de fer scellés en plomb (****) et cimentés avec une composition de poix et de résine, particularité fort remarquable. Le massif était formé au-dessous du niveau des hautes eaux par du blocage, et au-dessus de ce niveau par de larges pierres de craie et de silex noyées dans de la chaux, évidemment employée à l'état liquide, et adhérant ensemble d'une manière extraordinaire (*****). Ce système de blocage,

(*) L'architecte du pont y était quelquefois enterré, comme au pont de Londres et au pont d'Avignon.

(**) Il existe, en Angleterre, un pont célèbre par la bizarrerie de son plan : c'est celui de Croyland. Placé au-dessus du confluent de trois ruisseaux, il est formé de trois portions d'arches, garnies à leur intrados chacune de trois nervures, qui viennent se réunir en un centre commun. Ce pont date du XIV^e^ siècle; il offre une montée si rapide qu'elle est garnie de marches, et conséquemment inaccessible aux voitures. Des esprits infiniment trop ingénieux y ont vu un symbole de la Trinité.

(***) Le pied anglais vaut 304 millimètres.

(****) On trouve d'assez fréquents exemples de l'emploi des crampons en fer; pour mieux relier les pierres, on a été jusqu'à les assembler entre elles à queue d'aronde.

(*****) Les mortiers employés au moyen âge étaient presque toujours d'excellente qualité. Nous en citons les deux exemples suivants, parce qu'ils sont relatifs aux ponts : « On voyait, il y a peu d'années encore, à Agen, près de la porte du Gravier, les « ruines d'un pont que l'on croyait antique, à cause de la dureté des mortiers; il fallut employer aussi (comme à la Bastille) la « poudre pour faire disparaître un reste de pile qui gênait la promenade. Ce pont, dont les amis du merveilleux, auraient volontiers « fait remonter la construction aux Pélasges, fut bâti en 1189, en vertu d'une charte de Richard I^er^, roi d'Angleterre, alors « maître d'une partie de la France. Le mortier du pont de Valendré, bâti à Cahors en 1400 (cette date est une erreur) ressemble « en tout point, par la quantité de la chaux, les proportions et la grosseur durable, à celui d'un théâtre antique dont les ruines « subsistent dans la même ville, à cinq ou six cents pas de la rivière. Des épreuves répétées plusieurs fois n'ont donné qu'une « très-petite différence entre la résistance du mortier antique et celle du mortier du pont; et cette résistance est toute en faveur « du dernier. » (*Magasin pittoresque*, année 1839, p. 212.)

revêtu d'un parement appareillé, a été en usage pendant tout le moyen âge; mais il n'en a pas été de même des fondations sur pilotis, qu'on a souvent remplacées par des massifs de béton jetés au fond de la rivière, et sur lesquels on élevait des piles en maçonnerie plus soignée, aussitôt que la hauteur qu'ils avaient atteinte le permettait. Ce proeédé était fort simple; celui au moyen duquel on bâtissait les ponts en bois ne l'était pas moins : on enfonçait un certain nombre de pieux dans le sol et on en réunissait les têtes par des racinaux horizontaux, sur lesquels appuyait l'about des solives soutenant le tablier. Ces solives atteignant jusqu'à 40 et 50 pieds de longueur, étaient soutenues de chaque côté par des contre-fiches qui en diminuaient la portée, en s'appuyant sur les pieux. Dans les rivières profondes ou rapides, on augmentait la solidité des piles en les garnissant de planches à l'intérieur, et en remplissant l'espace vide par une sorte de libage composé de grosses pierres irrégulières et de gravier (*). Tels sont au moins les principes qu'un archéologue anglais, M. Essex, a formulés en décrivant, d'après d'anciens documents, le vieux pont de Rochester. Nous devons faire observer que quelques-uns des ponts de bois construits aux XIV^{e} et XV^{e} siècles étaient considérables. Robert Gayum décrit ainsi celui de Notre-Dame, fondé en 1413 : « Il avait 70 pass et 4 pieds « (115 mètres) de longueur, 18 pass (29^{m}2) de largeur; il était supporté par dix-sept travées de pièces de bois ; « chacune de ces travées se composait de trente pièces de bois; chacune de ces pièces avait plus de deux pieds « d'équarrissage. . . . . Il était chargé de soixante maisons, trente de chaque côté. Ces maisons se faisaient « remarquer par l'élévation et l'uniformité de leur construction. Lorsqu'on s'y promenait, ne voyant pas la « rivière, on se croyait sur terre et au milieu d'une foire, par le grand nombre et la variété des marchan- « dises qu'on y voyait étalées. On peut dire, sans crainte d'être taxé d'exagération, que ce pont, par la beauté « et la régularité des maisons qui le bordaient, était un des plus beaux ouvrages qu'il y eût en France. »

Les deux ponts représentés sur la planche, sont deux des constructions de ce genre les plus remarquables qu'ait laissés le moyen âge, après toutefois celui du Saint-Esprit. Ils ont d'ailleurs été choisis comme offrant deux types différents et comme style et comme usage. Le premier est tout civil : c'est celui d'Avignon. On mit onze ans à le construire; il fut commencé en 1177 et achevé en 1188. Il avait 420 mètres de longueur, et se composait de dix-huit arches (d'autres disent dix-neuf et même vingt-cinq). Aujourd'hui il n'en reste plus que trois; le reste a été détruit par la grande inondation de 1669. Le pont d'Avignon est l'œuvre d'un berger, né à Hermillon, et nommé Bénézet. Il mourut quatre ans avant l'achèvement des travaux; et, ayant été canonisé, il fut enterré dans la chapelle élevée en son honneur sur une pile du pont. (Voir la planche.)

Le second pont est celui dit de *Valendré*, à Cahors; l'aspect en est tout militaire. Il fut fondé dans la seconde moitié du XIII^{e} siècle, par l'évêque Barthélemy, qui obtint à cette fin, du pape Alexandre VI, la permission de prélever deux cents marcs sur les amendes prononcées contre les usuriers dits *cahursins*. On croit voir dans cette circonstance l'origine de la tradition qui l'attribue au diable.

(*) Le système mixte, c'est-à-dire les piles en pierre et le reste en bois, a été très-souvent employé à toutes les époques.

— BIBLIOGRAPHIE. —

1° *Wood. Letters of an architect from France, Italy and Greece.* Londres, 1828. 2 vol. in-4°.

2° Taylor, Ch. Nodier et de Cailleux. Voyage pittoresque en Languedoc. In-fol., pl. Paris.

3° Magasin pittoresque. Année 1846.

Ad Berry del — Bury sculp^t

PONTS D'AVIGNON ET DE CAHORS.

France

Brücken zu Avignon und Cahors
Frankreich

BRIDGES OF AVIGNON AND CAHORS
France

Ponti d'Avignone e di Cahors
Francia

Puentes de Aviñon y de Cahors *(Francia)*

CHATEAU DE MEILLANT.

Une des conséquences des guerres de Charles VIII et de Louis XII, en Italie, fut l'introduction en France de cet amour désordonné du luxe, qui caractérise les populations italiennes. A aucune époque de notre histoire on ne vit, en effet, des vêtements aussi somptueux, des meubles aussi riches, des habitations aussi splendides.

La France a conservé un assez grand nombre de ces grandes résidences seigneuriales et bourgeoises de la première moitié du XVI^e^ siècle, dont le faste extraordinaire luttait avec celui des plus célèbres palais de l'Italie, et qui furent pour les artistes d'alors de brillantes occasions de donner l'essor à leur fécond génie. Leurs œuvres, où trop souvent le goût n'est point à la hauteur de l'imagination, sont néanmoins pour la plupart d'un aspect monumental, et présentent un caractère complexe et curieux, produit de l'influence des traditions militaires et féodales, du style exubérant de l'époque, et du besoin de confortable qui commençait à se répandre.

Pendant toute la durée du moyen âge, la sécurité fut la première condition des manoirs de l'aristocratie ; aussi observe-t-on que ceux qu'elle fit bâtir n'avaient guère que le caractère de forteresses, où tout était subordonné aux nécessités de la défense. Dans ces courtines percées seulement de meurtrières, dans ces tours élevées, aux murailles d'une énorme épaisseur, les logements ne pouvaient être que tristes et incommodes, et on ne s'en arrangeait sans doute que parce qu'ils offraient d'excellentes garanties contre l'agression ; mais, lorsque le pouvoir royal, en se consolidant, eut rendu à peu près impossible la révolte de ses vassaux, ceux-ci renoncèrent naturellement à faire de leurs demeures des places fortes destinées à soutenir des siéges en règle ; ce qui d'ailleurs devenait chaque jour plus difficile, par suite de l'emploi de plus en plus général de l'artillerie. On en vint ainsi à faire une différence entre deux objets qui n'en constituaient auparavant qu'un seul : le château ayant un but stratégique, et le château destiné à servir de résidence. Bientôt même la noblesse n'eut plus guère à en élever que de cette dernière espèce. On put donc donner aux nouveaux châteaux les distributions commodes, la gaieté de site et d'aspect, et enfin la splendeur de décoration que ne comportaient pas ceux qui les avaient précédés ; et si on les flanqua encore de tours, et si on les munit encore d'un donjon, c'est que ces choses-là étaient demeurées un emblème des priviléges de la noblesse.

Le château de Meillant, situé dans le département du Cher, est un des beaux exemples de ces riches habitations de la Renaissance, qui tiennent plus de la villa que de la forteresse. Il a été construit par les ordres du fameux cardinal d'Amboise, en l'absence de son neveu Charles d'Amboise, seigneur de Chaumont, nommé en 1500 gouverneur de Milan. Il date donc du commencement du XVI^e^ siècle, à l'exception toutefois de quelques parties romanes, qui appartiennent au château qui a précédé celui qui existe aujourd'hui, et de quelques autres rebâties au XVII^e^ siècle à la suite d'un incendie. La tour de Meillant faisait jadis partie de l'ancienne seigneurie de Charost, qui, par lettres enregistrées le 9 août 1690, fut érigée en duché-pairie, en faveur de Louis-Armand, marquis de Béthune.

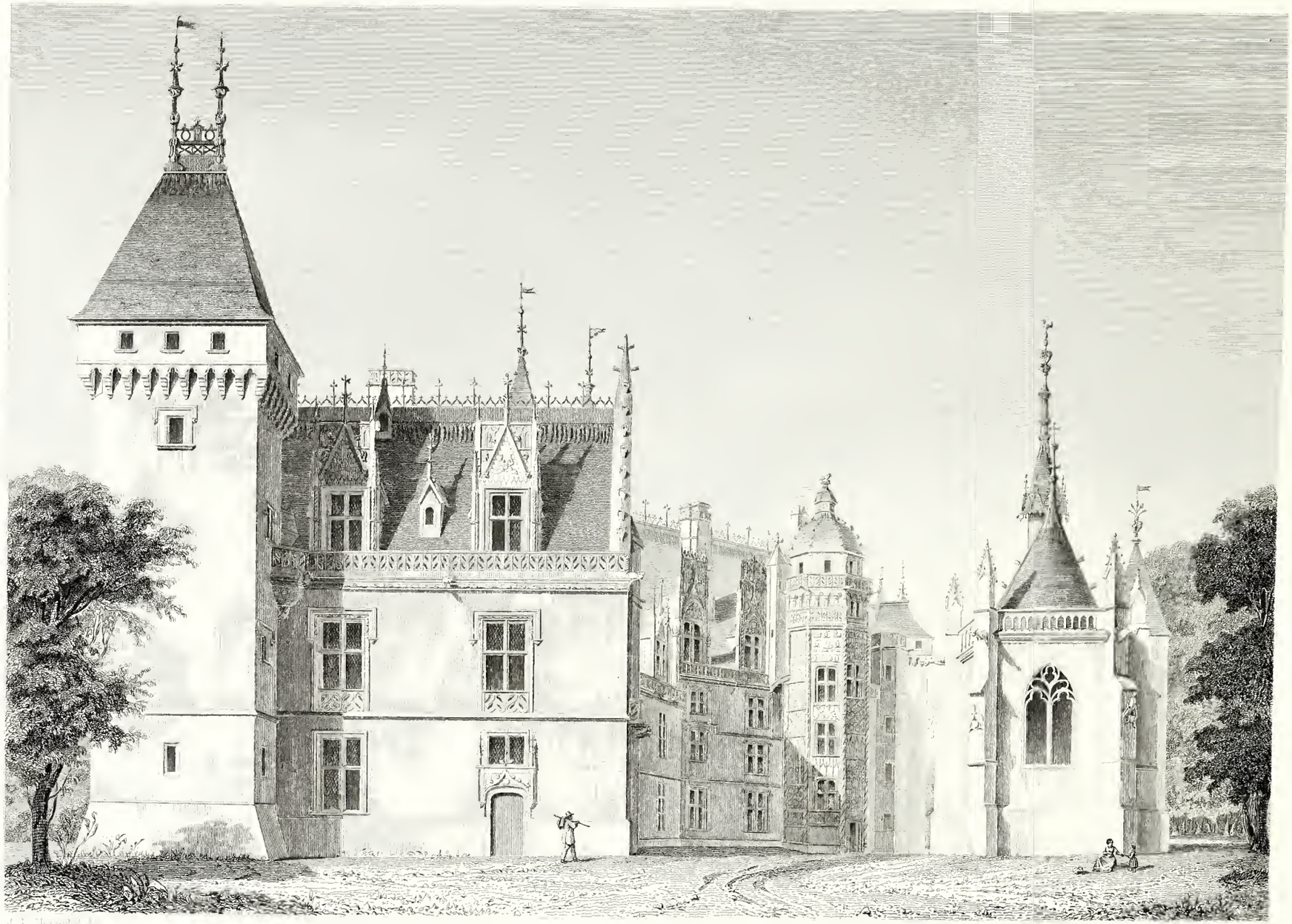
Le château de Meillant, qu'une tradition, probablement fausse, attribue à Joconde, est, comme on voit sur le plan, disposé sans aucune symétrie. La façade, percée de nombreuses fenêtres, n'a absolument aucune unité, et donne l'idée d'une agglomération de constructions, et non d'un monument unique. On y remarque de belles lucarnes et une grosse tourelle polygonale, servant d'escalier, décorée avec une grande richesse. Les CC enlacés, qui y sont sculptés, sont les initiales du premier propriétaire, Charles, seigneur de Chaumont, et les autres emblèmes, des montagnes enflammées (des *chauds monts*), ses armes parlantes.

A l'un des angles du château est une tour rectangulaire à mâchicoulis, qui forme le donjon, lequel, comme on sait, représentait le fief. Cette tour est coiffée d'un toit pyramidal, qui a pour amortissement deux hauts épis à girouettes, que relie une grande crête.

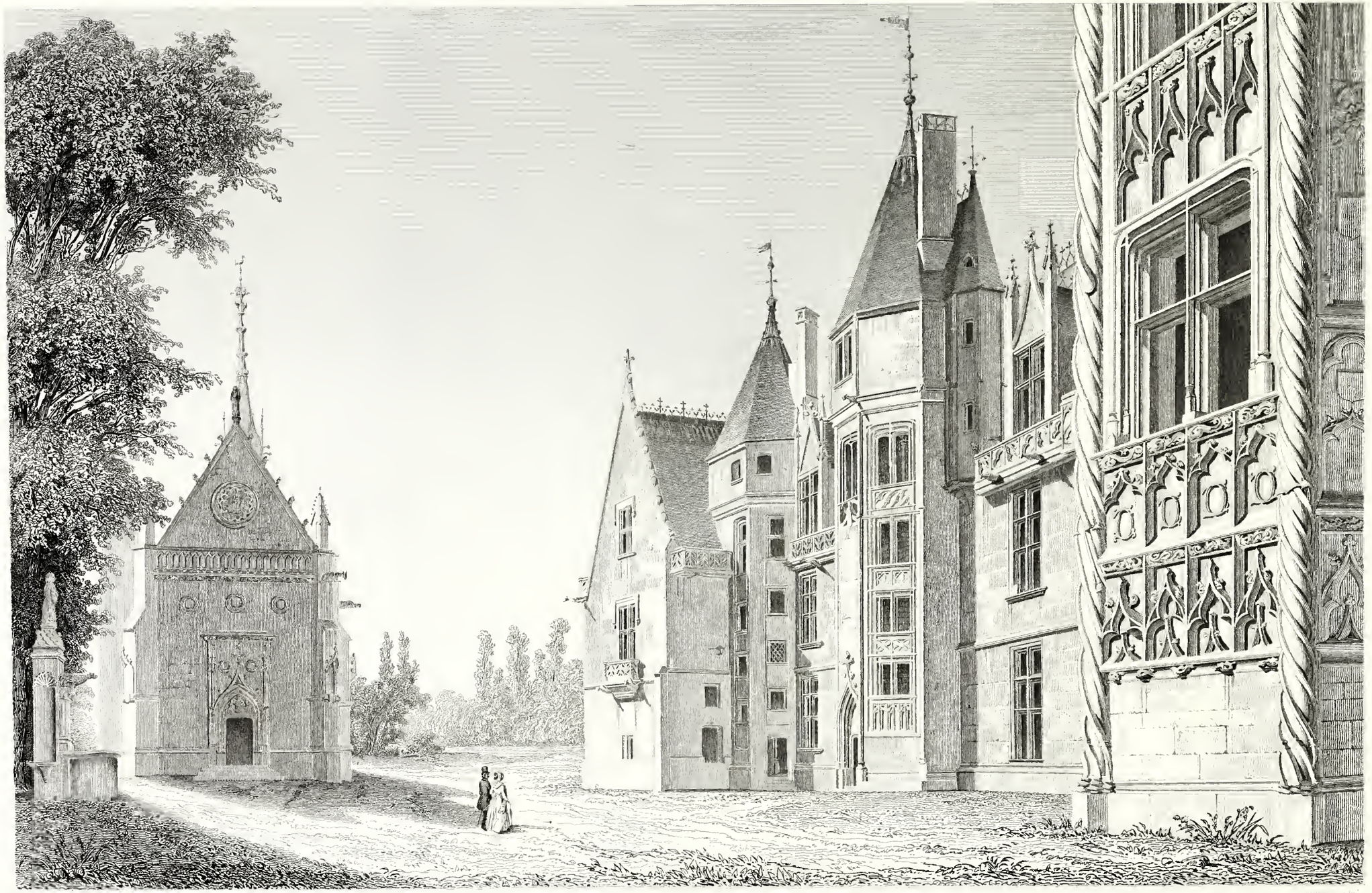
La chapelle, d'un plan bizarre et peu heureux, est séparée du château proprement dit, suivant un usage assez commun au XVI^e^ siècle ; elle est formée d'une simple travée et d'une apside trapéziforme. Elle est surmontée d'une flèche aiguë. Nous avons reproduit le bas-relief qui remplit le tympan de sa porte sur notre planche de détails, qui contient également le tympan de la porte de la grande tourelle polygonale, ainsi que le plan et l'élévation d'une petite fontaine placée à quelque distance et faisant face au château.

— BIBLIOGRAPHIE. —

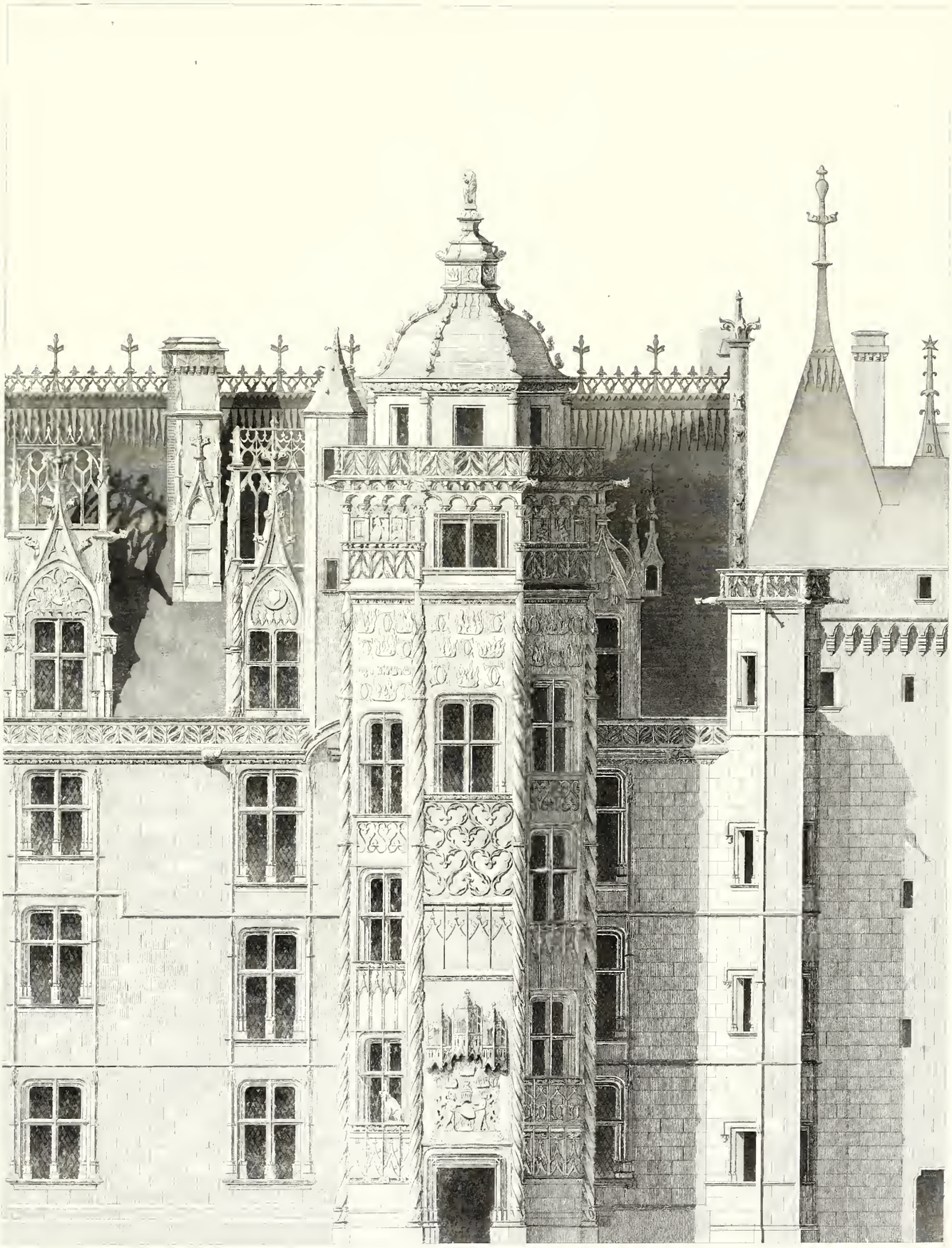
Delaborde. Les monuments de la France classés chronologiquement. Paris, 2 vol. in-fol. pl.



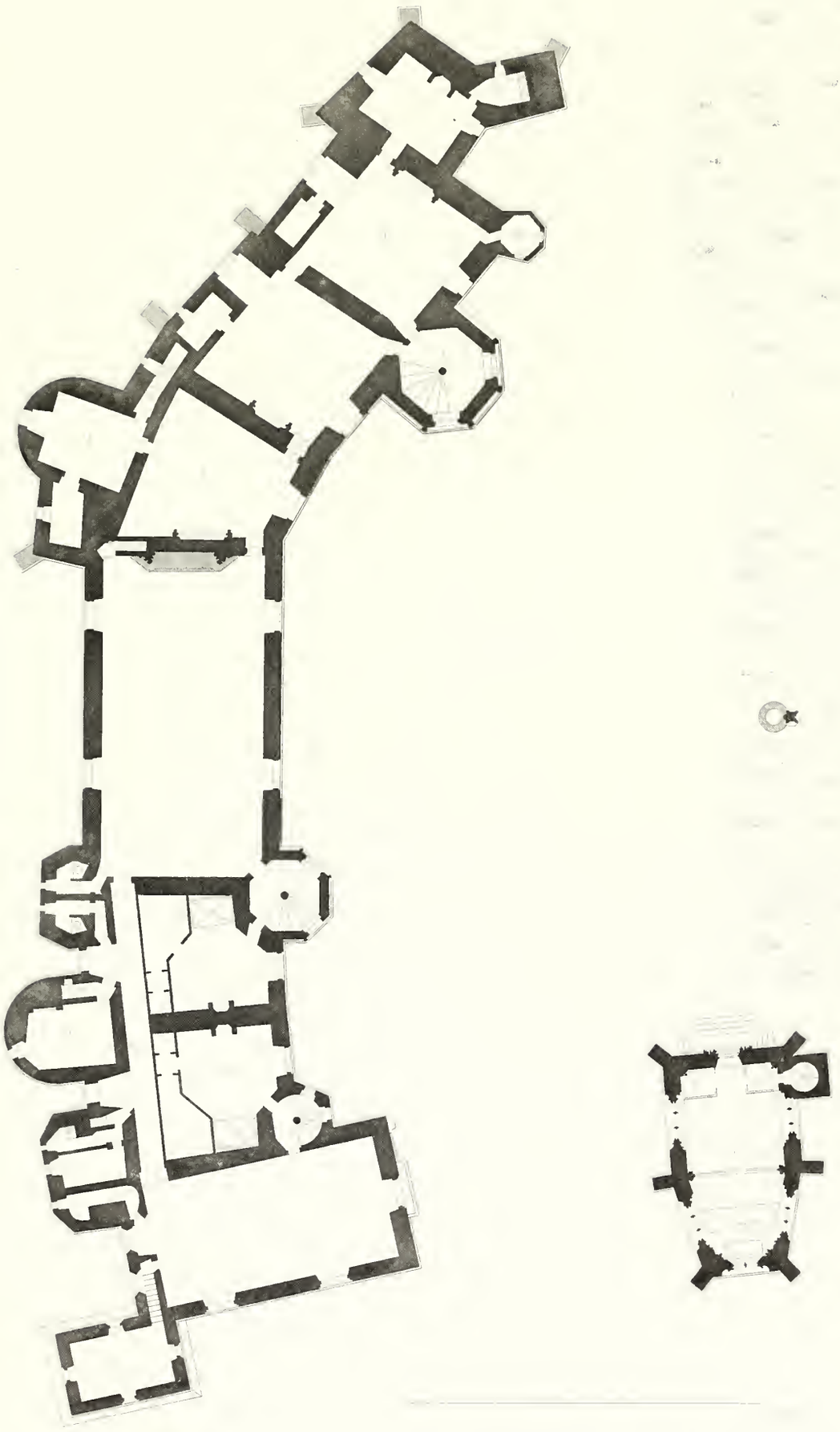
Castillo de Mellan *Francia*



Castillo de Meillan. *Francia*



Quinta de Meillant *Elevacion*



Schloss Meillant
Hauptplan

Château de Meillant
General Plan

Castillo de Meillant
Planta general

Quinta de Meillant *Plano General*

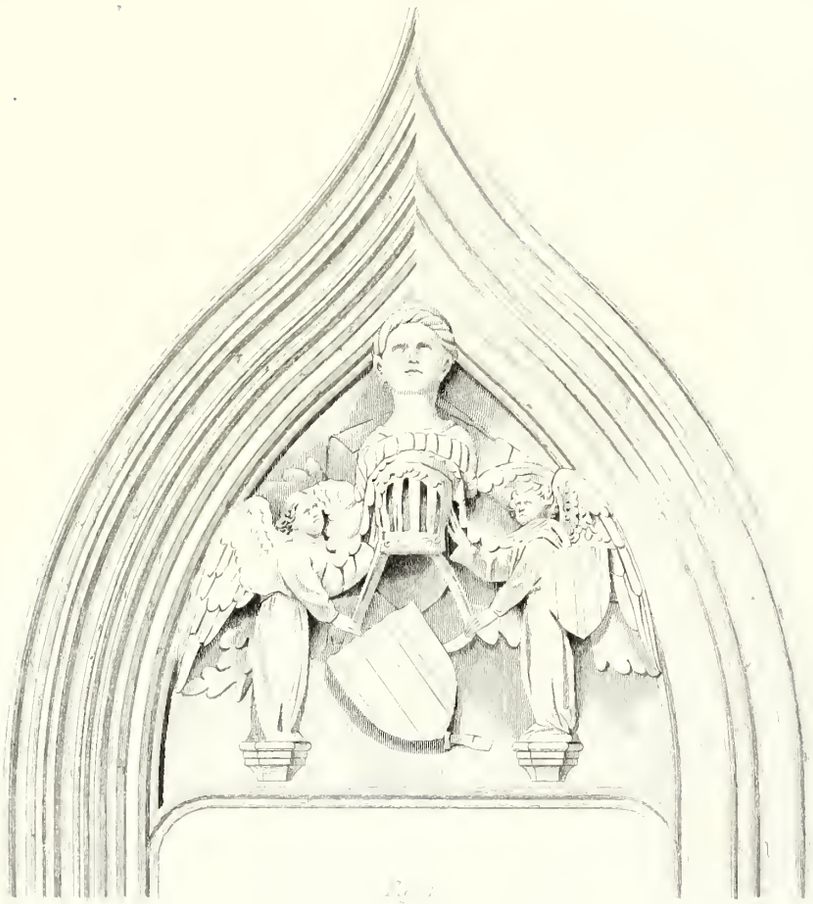


Fig. 1

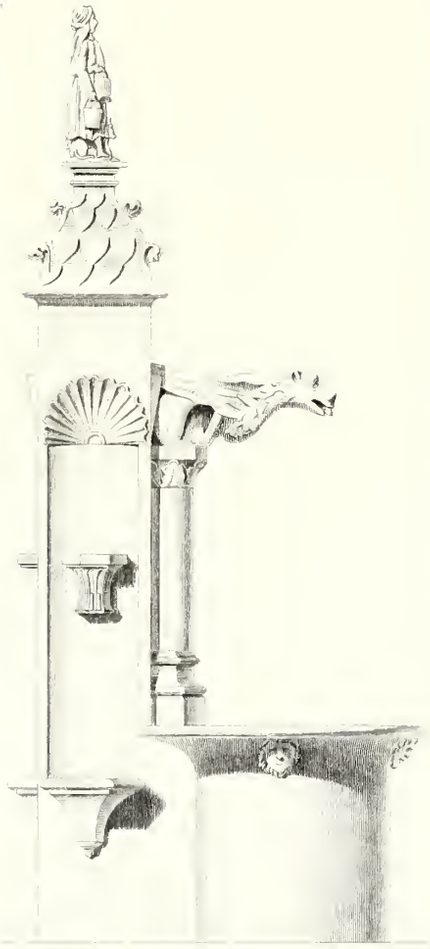


Fig. 4

Fig. 2

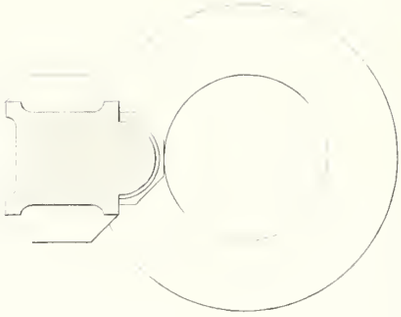


Fig. 3

Schloss zu Meillant
Detail

Castillo de Meillant
Detalle

Castillo de Meillant
Paris.

Castillo de Meillant *(Detalles)*

FORTIFICATIONS D'AIGUES-MORTES. PORTE DE NEVERS.

Pendant tout le moyen âge, l'état de guerre étant presque l'état normal, la plupart des villes devaient être et étaient effectivement plus ou moins fortifiées. De nos jours, les différentes provinces qui composaient jadis la France, en formant autant de nationalités distinctes, s'étant fondues en un tout parfaitement homogène, l'existence des villes fortes n'est plus nécessaire qu'aux frontières. La conséquence de ce changement a été la destruction de la plupart des anciennes enceintes de villes, désormais sans utilité matérielle. En vain, témoins des faits héroïques qui ont illustré le pays, rappelaient-elles des souvenirs dont les populations eussent dû être fières; elles ont été démolies pour favoriser d'ignobles spéculations, ou tout au moins pour satisfaire la manie stupide dont sont possédées les petites villes, et qui consiste à ne rien respecter afin de se procurer quelque ennuyeuse promenade dont puisse être jalouse la sous-préfecture voisine. Cependant, malgré des actes innombrables de vandalisme, il est peu de villes historiques qui ne conservent quelques traces des fortifications qui les défendaient jadis. Quelques-unes même les ont conservées presque intactes; telles sont les vieilles cités de Vitré, d'Avignon, de Carcassonne, de Carpentras, et enfin d'Aigues-Mortes.

La ville d'Aigues-Mortes doit son origine à une abbaye de Bénédictins du nom de Psalmodi, qui, après avoir été détruite par les Sarrasins vers l'an 725, fut rebâtie par Charlemagne en 788. Près de cette abbaye se trouvait la tour de Métaière, autour et sous la protection de laquelle s'élevèrent quelques maisons, dont la réunion forma plus tard une bourgade qui reçut son nom des eaux stagnantes au milieu desquelles elle était placée. En 1248, saint Louis en ayant fait l'acquisition des moines de Psalmodi et en ayant restauré le port, y rassembla une flotte nombreuse sur laquelle il s'embarqua le 25 août pour la Palestine. C'est également d'Aigues-Mortes qu'il partit, le 1er juillet 1270, pour son expédition d'Afrique, dont les suites furent si désastreuses. Ce roi semble avoir conçu de l'affection pour la ville d'Aigues-Mortes, et avoir apprécié l'importance de sa position maritime, car il recommanda en mourant qu'on l'entourât de remparts. Son vœu fut accompli par son successeur Philippe le Hardi; c'est donc de 1270 à 1285 que datent en grande partie les fortifications curieuses dont nous présentons des esquisses à nos lecteurs.

L'enceinte de la ville d'Aigues-Mortes forme un parallélogramme rectangle, brisé à l'un de ses angles par la tour du donjon, et d'une longueur de 545 mètres sur une largeur de 136. Les murailles, construites en grand appareil, s'élèvent à une hauteur de 10 à 12 mètres; elles sont interrompues de distance en distance par des tours, simples ou doubles, au nombre de quinze, dont les unes servent seulement de passage, et les autres renferment des chambres destinées sans doute à la garnison. Les tours et les courtines qui les relient sont couronnées par une suite de créneaux. Çà et là on observe quelques-uns de ces balcons de défense à mâchicoulis, qui servaient parfois à un usage fort prosaïque, et qu'explique leur saillie au-dessus de fossés ordinairement remplis d'eau. Aujourd'hui les fossés d'Aigues-Mortes sont comblés; mais on peut reconnaître encore qu'ils étaient d'une grande largeur.

A l'angle nord-ouest de l'enceinte se trouvent le château et la tour dite de Constance, qui forme le donjon de la place, et que, pour cette raison, on a fortifiée avec un soin tout particulier. Entourée d'une enceinte circulaire comme elle-même, et qui l'isole, elle offre des murs n'ayant pas moins de $2^{m},70$ d'épaisseur; sa hauteur est de $28^{m},50$, et son diamètre de $21^{m},10$. On y pénètre par deux portes, dont les lourds vantaux sont doublés de fer. A l'intérieur, elle est divisée en deux étages voûtés, éclairés seulement par d'étroites meurtrières et par une ouverture circulaire située au centre des voûtes. Un escalier contenu dans l'épaisseur du mur conduit à l'étage supérieur et à la plate-forme du sommet de la tour. Cette plate-forme, qui est crénelée, n'était pas seulement destinée à recevoir des combattants, elle était aussi disposée de manière à conduire les eaux pluviales dans une citerne existant encore, et pratiquée également dans l'épaisseur de la muraille. La présence de cette citerne, jointe à celle du four placé à l'étage inférieur, prouve clairement que la tour de Constance était destinée à servir de dernier refuge à la garnison. Retirée là, elle pouvait, si les vivres ne lui manquaient pas, tenir encore un certain temps contre l'ennemi maître de tous les autres ouvrages. Au-dessus de la plate-forme s'élève une tourelle de $11^{m},30$ de hauteur, et qui appartient à l'espèce de celles qu'on appelait *guettes* ou *eschauguettes*, parce qu'elles servaient de lieu d'observation. On dit que celle-ci a toujours contenu un phare; s'il en est ainsi, elle n'en est que plus précieuse, car c'est peut-être le seul spécimen de ce genre de construction qui existe encore en France.

Le système de fortifications qui protégeait Aigues-Mortes est complété par une tour carrée située à mi-chemin de la chaussée qui conduit à Psalmodi. Cette tour, percée d'un passage voûté, à l'entrée et à la sortie

duquel se trouve une porte, était destinée à défendre les approches de la ville. C'était une de ces *bastilles* comme il s'en trouvait souvent à quelque distance des places fortes.

La figure 1 est une vue de la muraille et de la porte de l'ouest ; la figure 3 représente la porte du nord prise à l'extérieur ; la figure 2 celle du sud, prise à l'intérieur. On y remarque la disposition de l'escalier par lequel on parvient aux parties supérieures, et qui est soutenu par un arc, non point rampant, mais formé d'un quart de cercle, comme les arcs-boutants de style ogival primitif. On y remarque aussi que, comme dans beaucoup de châteaux, les courtines n'ont point de terrasse, derrière les créneaux, qui permette de les défendre ; on pense qu'en temps de guerre on suppléait à ces terrasses par des échafauds de charpente. Qu'il en ait quelquefois été ainsi, cela est fort vraisemblable ; mais que dans toutes les forteresses où il n'y a point de chemin de ronde on ait eu habituellement recours à un semblable moyen, nous semble assez douteux.

La ville de Nevers était autrefois entourée d'une nceinte commencée en 1194, et à laquelle des tours rondes avaient été ajoutées au XV^{e} siècle. Ces fortifications existent encore, mais ruinées en grande partie ; ce qu'elles offrent de plus intéressant est la porte des Croux, rebâtie en 1393, et représentée par la figure 4. C'est une grosse tour carrée, butée par des contre-forts, coiffée d'un toit en pyramide tronquée, et flanquée à sa partie supérieure par deux tourelles en encorbellement, que relie une galerie à mâchicoulis. Les longues et étroites ouvertures qu'on y observe font voir qu'elle était précédée d'un fossé qu'on franchissait au moyen d'un pont-levis, dont les flèches basculaient dans ces mêmes ouvertures. Aujourd'hui la partie inférieure est défigurée par des additions modernes, et, de la barbacane qui précédait le pont-levis, il ne reste plus rien.

— BIBLIOGRAPHIE. —

1° Taylor, Ch. Nodier et de Cailleux. — Voyage pittoresque dans l'ancien Languedoc. 4 vol. in-f°, pl. Paris, 1833.

2° Albert Lenoir et Mérimée. — Instructions sur l'architecture militaire (publiées par le comité des arts). In-4°. 1842.

3° Magasin pittoresque. Année 1840.

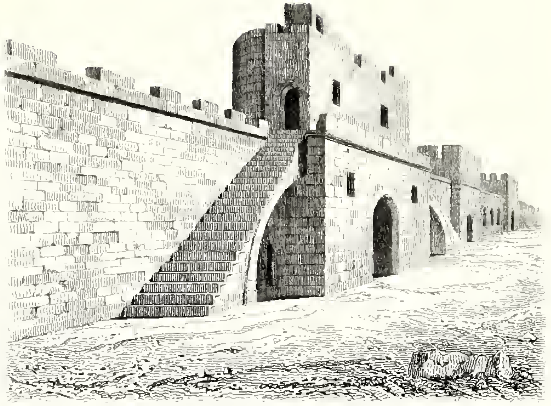


Fig 2

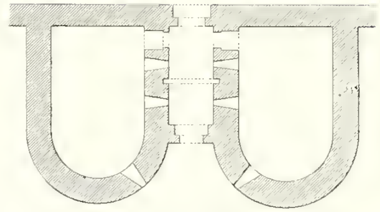


Fig 5

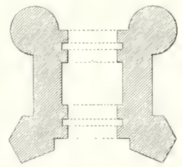


Fig 6

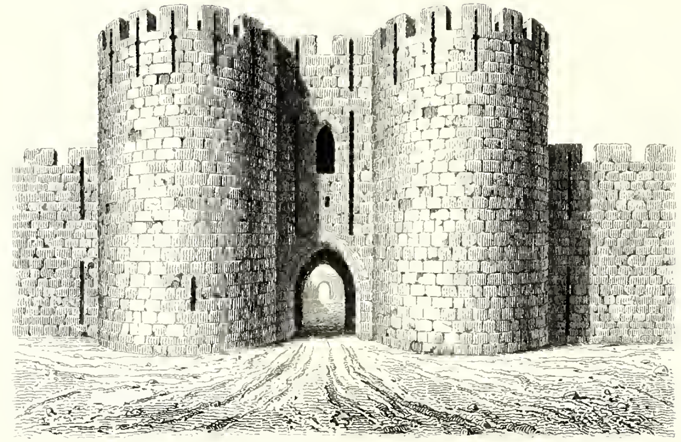


Fig 3

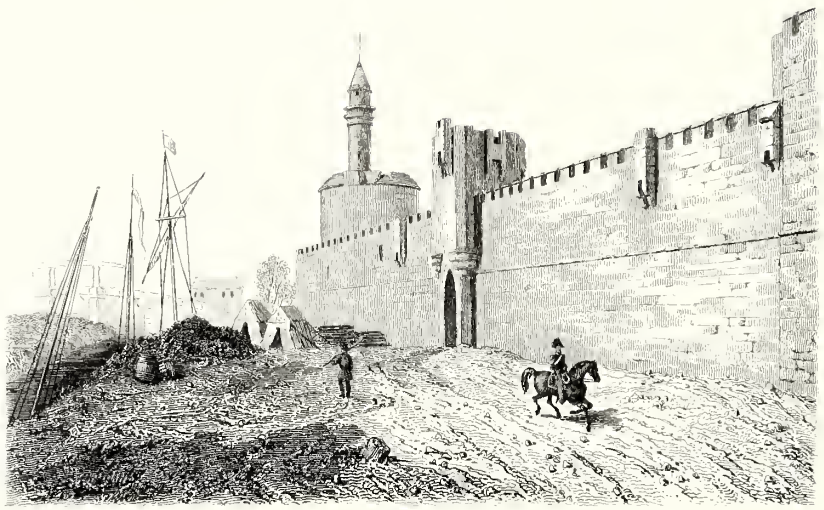


Fig 1

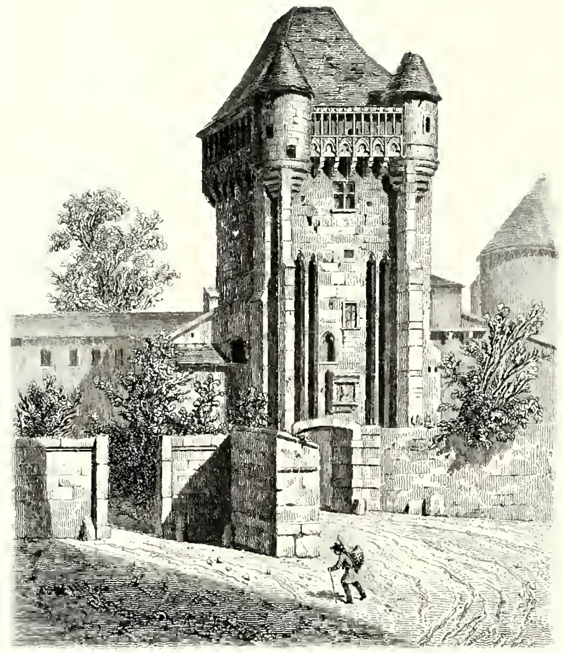


Fig 4

PORTES ET MURS D'ENCEINTE.

France

Thüren und Ring mauern

Frankreich.

Puertas y Muros de Cerca. *Francia*

CHAPELLE FUNÉRAIRE, A FONTEVRAULT.

Il existe une classe de monuments funéraires dont on ne s'occupe que depuis un petit nombre d'années, et qui ne sont pas moins intéressants, au point de vue architectural, que sous le rapport de l'histoire des mœurs et coutumes au moyen âge : ce sont ceux auxquels on donne le nom de *lanternes des morts*, *colonnes creuses* ou *fanaux de cimetières*. Ces curieuses constructions furent sans doute d'un usage à peu près général, mais elles ont évidemment été beaucoup plus communes dans certaines contrées que dans d'autres; en effet on peut parcourir, en France, de vastes espaces sans en rencontrer une seule, et, au contraire, sur une étendue de pays assez restreinte, on en a découvert un assez grand nombre, auxquelles il faut encore ajouter celles qui sont détruites aujourd'hui, mais dont l'existence à une époque peu éloignée de nous a été constatée. Le Poitou est la province où sont situées la plupart de celles qu'on a signalées; l'Auvergne en possède également plusieurs, et l'on en a découvert dans les départements de l'Indre, de la Sarthe, etc.

On ne sait rien de positif sur l'origine des lanternes des morts; l'observation apprend seulement qu'il n'en est pas d'antérieures au XII^{e} siècle, et que presque toutes datent de cette époque, ou du siècle suivant, ce qui peut d'ailleurs être en grande partie le résultat de ce que la grande majorité des édifices anciens que renferme la France ont été élevés pendant cette période.

Sans être encore complétement dégagée de l'obscurité qui l'enveloppait, la destination des lanternes des morts a cependant été déterminée d'une manière assez satisfaisante pour en faire apprécier l'importance. Plusieurs archéologues ont en effet écrit sur ce genre de monuments, et, il faut le constater, à la louange de l'école moderne, leurs conjectures paraissent généralement très-vraisemblables, appuyées qu'elles sont sur des textes authentiques et interprétés avec intelligence. Nous allons en donner ici un résumé succinct.

Les colonnes de cimetières, toutes creuses et percées de baies à leur partie supérieure, étaient destinées à contenir une sorte de fanal qu'on allumait, soit chaque soir, soit seulement en certaines circonstances. L'existence de ces fanaux ne saurait être contestée, car plusieurs documents l'établissent formellement. Ainsi, il existe une donation faite, en 1268, à la cure de Mauriac (Cantal), par un de ses curés, afin qu'on allumât tous les samedis une chandelle dans la lanterne qu'il avait fait élever au milieu du cimetière; il paraîtrait même que cet usage remontait à une époque reculée, car il se trouvait un phare de cette espèce (*pharus ignea*) à Saint-Hilaire de Poitiers, lors de la bataille de Clovis contre Alaric.

La principale destination des fanaux de cimetières, et celle dont il n'est pas permis de douter, c'était de constituer une sorte d'hommage rendu aux morts. L'emploi de lampes, brûlant devant les objets sacrés, était commun parmi les anciens chrétiens, pour lesquels elles rappelaient l'idée du chandelier à sept branches dont parle l'Ancien Testament; il est donc naturel qu'on ait eu, plus tard, la pensée de placer de semblables lampes dans les champs de repos, avec le désir d'honorer la mémoire des morts. Voici d'ailleurs un texte précieux, cité par M. de la Villegille, et qui en est une preuve irréfragable; il est extrait d'un ouvrage de Pierre de Cluny, dit le Vénérable, mort en 1156 (*), et il y est question de la petite tour contenant le fanal du monastère de Cherlieu, diocèse de Mâcon : « *Obtinet medium cimeterii locum structura quædam lapidea, habens in summi-* « *tate sua quantitatem unius lampadis capacem, quæ ob reverentiam fidelium ibi quiescentium, totis noctibus* « *fulgore suo locum illum sacratum illustrat. Sunt et gradus, per quos illuc ascenditur; supraque spatium duo-* « *bus vel tribus ad standum vel sedendum hominibus sufficiens..., etc.* » Cette description se rapporte parfaitement aux lanternes des morts que nous connaissons.

Les colonnes de cimetière servaient certainement aussi à plusieurs cérémonies religieuses relatives aux funérailles. La présence de l'autel orienté qui se trouve faire partie de plusieurs d'entre elles ne peut s'expliquer autrement; il est à supposer qu'on y disait la messe lors des inhumations, et lors de certaines fêtes.

M. Le Cointre du Pont, ayant remarqué que les fanaux se rencontraient particulièrement dans les cimetières qui bordaient les chemins de grande communication, ou qui étaient dans des lieux très-fréquentés, en a tiré cette conséquence, qu'ils avaient dû être élevés afin de préserver les vivants de la peur des revenants et des esprits des ténèbres; de les garantir, comme il le dit, de ce *timore nocturno*, de ce *negotio perambulante in tenebris* dont parle le Psalmiste. Sans contester positivement cette opinion, nous croyons que M. Le Cointre est beaucoup plus dans le vrai lorsqu'il ajoute que les fanaux conviaient les passants à prier pour les morts. Nous croyons aussi que les fanaux ont pu être destinés à servir de guides aux voyageurs; la tradition l'affirme en effet en plusieurs endroits, et Mabillon, lui-même, dit que les fanaux servaient à éclairer la route des per-

(*) *De Miraculis, lib. II, in Bibliotheca patrum*, t. XXII, p. 1121.

sonnes qui se rendaient la nuit aux églises (*). Les citations que nous avons rapportées dans notre notiee sur la Tour de Boston, démontrent d'ailleurs que plus d'une fois les monuments religieux ont été utilisés en vue d'un résultat analogue.

Les lanternes de eimetières ont généralement la forme d'une petite tourelle cylindrique, carrée ou polygonale, exhaussée sur un soubassement, et coiffée d'un amortissement conique; mais il en est également quelques-unes qui, beaueoup plus vastes, forment de véritables ehapelles, où avait probablement lieu l'exposition des corps, et dans lesquelles pouvaient faeilement se célébrer toutes les eérémonies funéraires. Cette colleetion renferme le monument le plus important de cette espèee, l'Oetogone de Montmorillon. Celui qui fait l'objet de cette notiee peut être eonsidéré comme un type intermédiaire entre ee dernier et les simples colonnes ereuses; il est connu sous le nom de Chapelle Sainte-Catherine.

Ce petit édifiec est situé dans l'ancien cimetière des religieuses de Fontevrault, aujourd'hui transformé en promenade. Il sert maintenant d'habitation partieulière, destination qui en a fait diviser l'intérieur en deux étages; mais comme la déeoration en a été conservée intaete, il a été faeile de le reproduire dans son état aneien. La planehe qui contient le plan par terre, celui de la voûte, l'élévation extérieure et la coupe, est beaucoup trop aisée à comprendre pour qu'il soit néeessaire de donner une deseription du monument, sur la eurieuse voûte duquel nous nous eontenterons d'attirer l'attention de nos lecteurs.

M. l'abbé Martin a déeouvert un document qui constate que la ehapelle Sainte-Catherine est du eommeneement du XIII^e^ sièele; c'est une charte datée de 1225, de Berthe, dixième abbesse de Fontevrault, élue en 1217, par laquelle elle eonfirme une fondation que la duehesse de Bourbon fit en faveur de cette ehapelle, qu'elle avait fait bâtir. En voici l'extrait : « *Bertha Dei gratia Fontis Ebraudi abbatissa omnibus presentes litteras « inspecturis salutem in Domino. Noventes quod venerabilis Ala quondam ducissa Borbonii post vero multo « tempore religiosa monialis et benefactrix nostra, dedit nostro consilio et assensu in puram et perpetuam elee- « mosynam capellam quam adstrui fecit de suo proprio in medio cimeterii nostri, in honore Beatæ Catha- « rinæ XLIX solidos quatuor denarios minores singulis annis percipiendos... Dedit iterum octo solidos dictæ « capellæ... in festos sancti Michealis percipiendos... et duos solidos apud Fontenei recipiendos... et XXX sectaria « frumenti... ad luminare præfatæ capellæ faciendum... in eodem festo similiter recipienda. Ut autem hæc do- « natio firma et stabilis in perpetuum perseveret ad petitionem supra dictæ Alæ, presentes litteras sigilli nostri « munimine fecimus roborari. Actum anno gratiæ MCCXXV.* » (*Gallia christ.*, t. 2, Instrumenta, eol. 363.)

(*) *Annales sancti Benedicti*, t. VI.

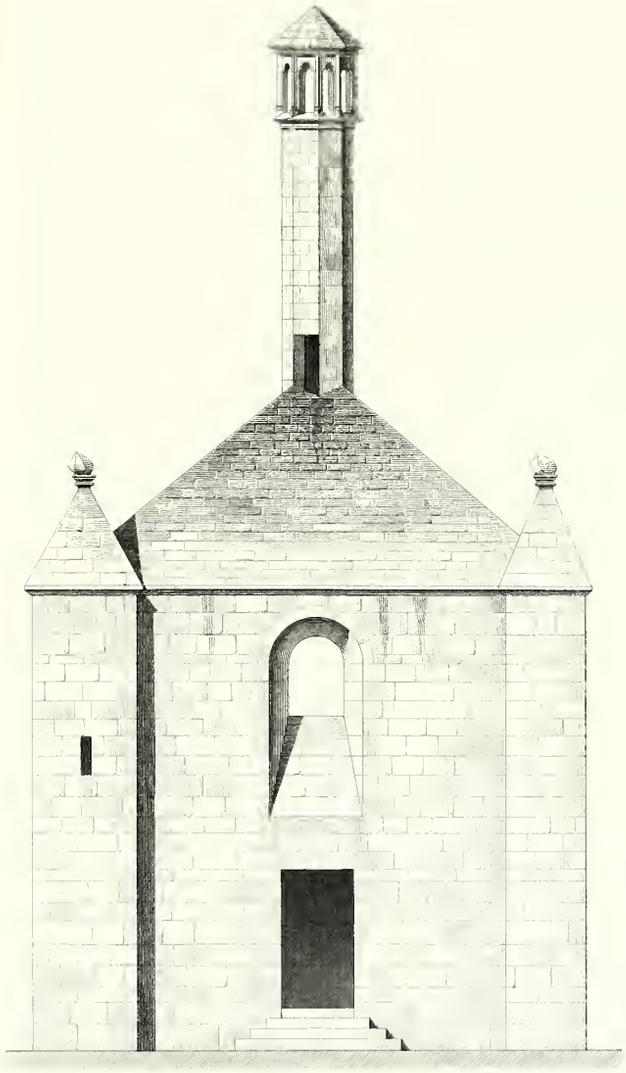
— BIBLIOGRAPHIE. —

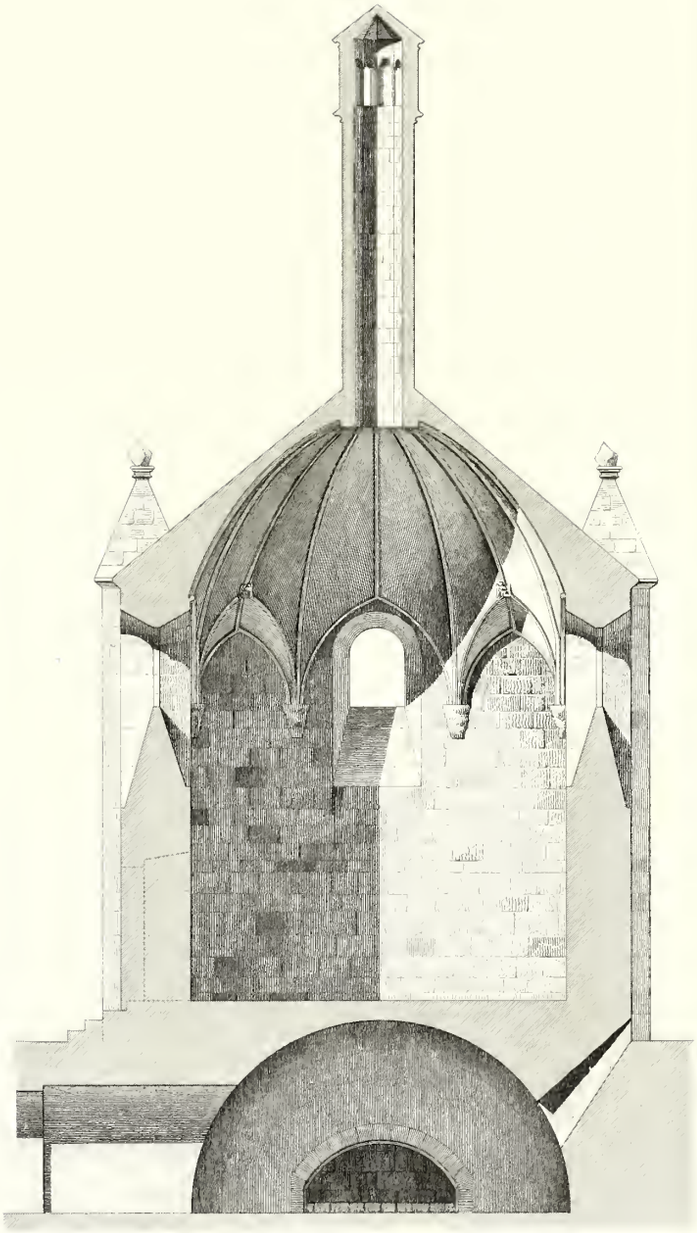
1° De Caumont. Cours d'antiquités monumentales, VI^e^ partie. Caen, 1841, in-8°, pl.

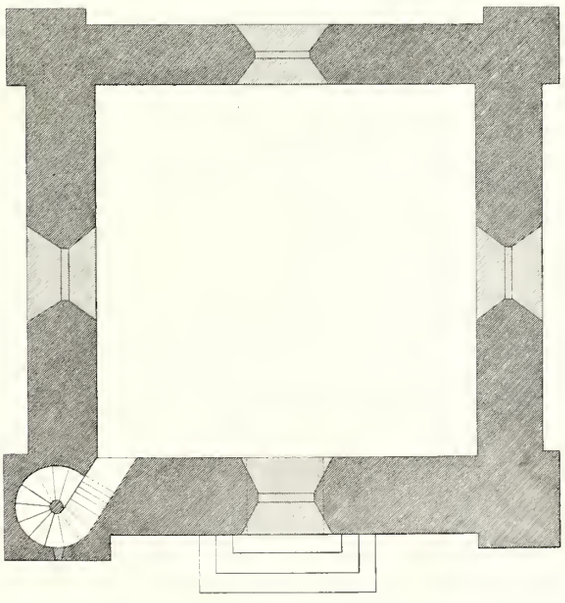
2° Le Cointre du Pont.

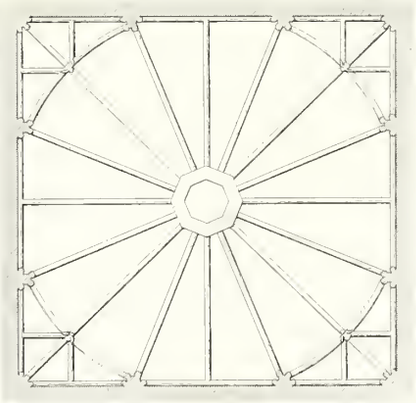
3° De la Villegille. Notice sur les fanaux de cimetière, dans le VI^e^ vol. du Bulletin monumental.

4° Godard, Faultrier et Hawke. L'Anjou et ses monuments. Angers, 1840, 2 vol. in-8°.









de Mérindol del

CHAPELLE SEPULCRALE DE FONTEVRAULT

Begräbniss-Kapelle zu Fontevrault
Frankreich.

Franc-
SEPULCRAL CHAPEL AT FONTEVRAULT.
France.

Capella sepolcrale di Fontevrault
Francia

Anciens et Modernes

Capilla Sepulcral de Fontevrault (*Francia*)

CHAPELLE FUNÉRAIRE, A MONTMORILLON.

C'est à une erreur de Montfaucon que le monument connu sous le nom d'*Octogone de Montmorillon* doit la grande célébrité qu'il possède encore de nos jours. Si en effet le savant bénédictin avait su que cet édifice n'était qu'une construction du moyen âge, remarquable seulement par sa disposition et son usage, il n'y eût donné que fort peu d'attention, et ne l'aurait point sans doute signalé; mais il crut y voir un temple de druides, et, fier de cette prétendue découverte, qui, évidemment, eût été infiniment intéressante, si elle avait pu être vraie, il se hâta de la faire connaître au monde savant, en faisant graver des dessins de l'Octogone pour son grand ouvrage de l'*Antiquité expliquée*, et en y joignant des commentaires à l'appui de son étrange assertion.

Il serait parfaitement oiseux de réfuter ici l'opinion de Montfaucon, que personne ne pense plus à soutenir. Les études archéologiques sont beaucoup trop avancées pour permettre le doute sur l'âge de l'Octogone de Montmorillon, et l'on sait d'ailleurs aujourd'hui que les druides n'élevèrent vraisemblablement jamais d'autres constructions que ces agglomérations informes de blocs de pierre qu'on appelle *dolmens*, *cromlechs*, *etc.* Mais au commencement du XVIII^e^ siècle, les affirmations de l'auteur des *Monuments de la monarchie française* avaient trop de poids, pour qu'on s'imaginât d'en discuter la valeur; elles furent donc généralement adoptées comme des vérités incontestables; et on les retrouve plus ou moins développées dans l'*Histoire de la religion des Gaulois de D. Martin*, dans l'*Histoire du Poitou* de Thibaudeau, etc.

Ce qui est plus singulier, c'est qu'au commencement du XIX^e^ siècle on ajoutait encore foi à l'extravagante supposition de Montfaucon, comme le témoigne assez le nom de *Temple des druides* qu'on appliquait alors avec le plus grand sérieux à l'Octogone. Millin, le premier, combattit cette opinion, et déclara que le temple supposé gaulois n'était autre chose qu'une église chrétienne du X^e^ ou XI^e^ siècle, et bientôt après Alexandre Lenoir, se fondant sur la présence des ogives qu'on remarque dans le monument, lui assigna sa véritable date, le XII^e^ siècle. Depuis lors l'opinion de Montfaucon a été abandonnée, et aujourd'hui que l'édifice a été fréquemment étudié par des archéologues instruits, tout le monde est d'accord sur l'âge de son érection et sur sa destination chrétienne.

Ce qui avait surtout frappé Montfaucon, et ce qui a surtout exercé l'imagination de ceux qui sont venus après lui, du moins jusqu'à nos jours, où on n'en a plus exagéré la valeur, ce sont les statues singulières qu'on observe à la porte de l'Octogone. Ces statues, exécutées en haut-relief, sont adossées à quatre petits piliers de 1^m^,13 de hauteur, qui divisent une baie rectangulaire pratiquée au-dessus de la porte (Voy. Pl. III). Elles sont au nombre de treize; mais du temps de Montfaucon et de D. Martin, huit seulement étaient visibles; les autres étaient engagées dans une maçonnerie qui bouchait les vides existant entre les piliers, et que Dreux-Duradier a fait enlever vers le milieu du dernier siècle.

Il n'entrait pas dans le plan de notre monographie de reproduire les figures beaucoup trop célèbres de Montmorillon; il n'entre pas davantage dans le plan de cette notice d'essayer d'en élucider la véritable signification par une dissertation spéciale. Le temps d'ailleurs, nous l'avouons, nous a manqué pour les étudier convenablement sur les lieux mêmes, celui dont nous avons pu disposer ayant dû être avant tout consacré à relever le monument. Nous laisserons donc aux iconographes la tâche de déterminer définitivement le sens véritable de ces statues, sur lesquelles on n'a pas encore, à notre connaissance, dit le dernier mot, et nous nous bornerons à en donner une description aussi courte que possible.

Deux figures sont sculptées sur le premier pilier, en commençant par la gauche du spectateur, l'une sur la face extérieure, et l'autre sur la face intérieure; la première est celle d'une femme nue, aux cheveux épars, et aux jambes de laquelle s'enroulent deux serpents qu'elle saisit dans ses mains, et qui lui mordent les mamelles; la seconde ne diffère de l'autre que par cette circonstance que, au lieu de serpents, ce sont des crapauds qui sont suspendus à ses seins, qu'ils paraissent teter. Le second pilier a des figures sur ses quatre faces; sur la face extérieure est la statue d'un homme barbu, dont la tête et les pieds sont nus; il porte une tunique recouverte d'un manteau. Les figures latérales offrent la plus grande analogie avec cette dernière; celle de gauche porte un livre, et celle de droite un phylactère, sur lequel on peut distinguer les lettres RO. La figure de la face postérieure est celle d'un ange aux ailes déployées; il ne porte aucun attribut particulier, mais il est à remarquer qu'il n'est point nimbé; il faut en conclure que, de l'absence du nimbe qu'on observe aussi chez les autres figures, on ne peut tirer cette conséquence, qu'elles ne sont point en réalité des saints, ou plutôt des prophètes, ainsi qu'elles en ont l'apparence.

Sur le troisième pilier se trouvent cinq figures: celle de la face extérieure est un jeune homme sans barbe,

peut-être saint Jean, comme on l'a dit : il porte des tablettes ; ses pieds sont chaussés. A la face postérieure est un groupe de deux femmes, s'appuyant mutuellement une main sur l'épaule. La plus âgée de ces femmes a la tête couverte d'un voile, la plus jeune l'a nue ; toutes deux, de même que celles qui sont accolées aux faces du pilier, offrent des costumes semblables à ceux des deux figures du quatrième pilier. Ce costume consiste en un justaucorps très-étroit, dessinant les formes, et descendant fort bas. Les manches sont étroites chez trois des statues, et larges chez la quatrième. Toutes ont une ceinture ou cordelière flottante à la naissance du jupon, qui forme une foule de petits plis serrés ; toutes portent également leurs cheveux tressés en longues nattes qui, chez l'une, descendent presque jusqu'à terre. Il est hors de doute que ce costume, fort riche, fort élégant et parfaitement connu, est celui des femmes de condition du XII^e^ siècle, ainsi que celui qu'on prêtait alors aux saintes. Il en est de nombreux exemples, dont un des plus connus est celui de la prétendue Clotilde, provenant de la cathédrale de Corbeil (*). Comme rien n'est mieux établi que la date de ces statues, nous ne croyons pas avoir à insister pour prouver que les statues de Montmorillon sont contemporaines du monument, ce qu'on a été fort longtemps à admettre, et ce qu'a nié encore en 1840 M. de Chergé, dans une notice d'ailleurs exacte sur ce monument.

Il est vraiment récréatif de lire les dissertations dans lesquelles ont louvoyé les anciens auteurs qui ont entrepris d'expliquer le sens des sculptures de Montmorillon. Il y reluit une foule d'hypothèses du pédantisme le plus pur, de l'excentricité la plus drôle. Dans ces modestes images, dont l'auteur ne prévoyait certes pas la célébrité future, Montfaucon voit des divinités celtiques ; D. Martin y découvre un symbole de la lune, et discourt savamment sur le chiffre mystique de ces six statues, qui sont au nombre de onze ; Siauve met en lumière que l'ensemble des groupes représente un mariage ; il y constate la présence des époux, des témoins, *du tabellion*, nous allions dire de l'adjoint au maire. Millin seul fut à peu près dans le vrai, car il affirma, mais non sans quelque timidité, qu'il n'y avait là que des saints et des saintes.

Il est évident en effet que les statues de l'Octogone, de même que toutes celles qu'on retrouve dans les églises de la même époque, sont hiératiques et symboliques. Le sens de la plupart est difficile à préciser, mais il en est trois au moins qu'un seul coup d'œil suffit pour juger : l'ange et les femmes nues ; ces dernières sont très-certainement une image du châtiment qui attend certains vices. Quels sont réellement ces vices? On a cru longtemps que c'était la Luxure ; mais un document découvert récemment par M. Godard Fautrier, croyons-nous, établit qu'il s'agit ici, non des femmes impudiques, mais bien des mauvaises mères.

Le monument de Montmorillon n'est autre chose qu'une chapelle funéraire élevée dans le cimetière d'un établissement de charité, qualifié de *Maison-Dieu*, destiné aux malades et aux pauvres, et fondé vers le commencement du XII^e^ siècle par Robert du Puy, à son retour de Jérusalem, où il était allé, soit comme guerrier, soit comme pèlerin. Cet hôpital, un des plus riches de l'Aquitaine, fut ravagé en 1562 par les protestants, et, après d'interminables procès, adjugé aux moines Augustins en 1613. Administré par des laïques pendant la révolution, il fut vendu à l'administration diocésaine en 1806, et fut transformé en séminaire, usage auquel il est encore consacré aujourd'hui.

La chapelle sépulcrale de Montmorillon présente, en plan, un octogone régulier de 5^m^,96 de côté, dont les murs ont 1^m^,50 d'épaisseur au niveau du sol. A cet octogone est accolé, vers l'est, un avant-corps rectangulaire de 4^m^,93 de saillie, sur une largeur de 6^m^,40. L'édifice est divisé en deux étages (Voir la coupe). L'étage inférieur est en partie au-dessous du sol (**) ; il est circulaire en plan, et son diamètre est de 11^m^,48. La voûte,

(*) Cette statue apocryphe de Clotilde, et d'autres tout aussi authentiques de Clovis et de Childebert, figurant en tête de toutes les collections de costumes français, ont été acceptées avec candeur par les peintres et les sculpteurs, comme types de figures mérovingiennes ; on leur a même fait les honneurs du musée de Versailles, et, ce qui est pis, de Saint-Denis ! Disons-le, c'est une chose déplorable que de trouver dans des monuments publics la consécration d'une magnifique méprise, à peine excusable lorsqu'elle a été faite pour la première fois, c'est-à-dire du temps de l'Empire. Il serait temps vraiment que les artistes et les administrateurs des Musées se montrassent un peu plus forts en archéologie que les costumiers de théâtre. Les statues de Corbeil datent aussi évidemment que possible du XII^e^ et non du VI^e^ siècle ; il est donc aussi absurde de donner leurs vêtements à des personnages mérovingiens, que d'affubler un saint Louis d'une redingote ; il ne l'est pas moins, d'ailleurs, de les accepter comme des types conventionnels, sinon exacts, du moins respectables par leur antiquité, de princes et princesses de la première race, car on sait pertinemment aujourd'hui que ces sortes de statues sont uniquement religieuses et non pas historiques ; qu'elles représentent des rois et des reines de la Bible, et non pas des rois et des reines de notre histoire. Nous raillons avec raison le grotesque inouï du costume de ces chevaliers-*troubadours* tels qu'on en inventait il y a une trentaine d'années ; tâchons que nos œuvres ne servent pas à leur tour au divertissement de ceux qui nous suivront dans la carrière.

(**) Le sol actuel est plus élevé du côté du nord que du côté du midi ; de ce dernier côté on voit que l'édifice avait une sorte de soubassement uni d'au moins 0^m^,85 de hauteur.

qui s'élève d'une imposte profilée en quart de rond, est sphéroïdale et dépourvue de nervures ; elle est percée de six meurtrières étroites et disposées en abat-jour. Deux portes sont pratiquées dans les murs ; l'une est l'issue de l'escalier en limaçon qui mène à l'étage supérieur; l'autre, placée vers le sud-ouest, est d'un usage inconnu. Montfaucon dit qu'elle servait d'entrée à une galerie souterraine, longue de cent toises, qui, ajoute-t-il, conduisait à la rivière, et permettait aux prêtres d'y aller laver les entrailles des victimes. Laissant de côté cette dernière partie de la proposition, on ne peut s'empêcher de penser qu'une assertion aussi formelle doit avoir un fondement; il paraît cependant qu'il n'en est rien, car Siauve assure avoir fait creuser, et être arrivé à une glaise qui n'avait jamais été remuée. Dans l'état actuel, le souterrain a la forme que nous avons reproduite en ponctué sur le plan ; les terres en ont évidemment été rapportées à une époque peu éloignée, et il est facile de se convaincre qu'il n'y a jamais existé de galerie voûtée.

Le sol de l'étage supérieur est à $7^{m},72$ de celui de l'étage inférieur, aussi n'y parvient-on qu'en franchissant un escalier de dix marches. Au centre est une ouverture découpée de manière à former une rosace à six contrelobes. C'est vraisemblablement par cette ouverture qu'on descendait les cadavres dans la crypte, qui paraît avoir servi de charnier dans l'origine, et en a certainement servi à une époque récente. Chaque face de l'étage supérieur, qui est octogone, offre un grand arc ogive, retombant sur des espèces de pilastres dont l'imposte ne s'élève qu'à $0^{m},85$ du sol. Au-dessus de ces impostes, et dans les angles dièdres formés par les pans entre eux, sont de petites colonnettes fort courtes, dont les fûts tronqués se terminent par des fleurons ou des têtes humaines, et dont les chapiteaux sont ornés de crochets et de feuilles perlées. De ces chapiteaux partent des nervures qui supportent les voûtes, disposées d'arête, et vont se réunir à une ouverture circulaire, espèce de couronne dont le sommet est à $10^{m},66$ au-dessus du sol. Montfaucon dit que, à partir de cette ouverture, s'élevait une sorte de tuyau ou cylindre creux jusqu'à la hauteur de 4 toises. Il l'a figuré sur la coupe qu'il donne du monument, et il semble en effet y avoir des arrachements de ce cylindre. Il paraît néanmoins difficile qu'il ait existé réellement, car il eût constitué une charge telle que la voûte aurait eu peine à le supporter.

L intérieur de l'avant-corps n'a pas d'intérêt. On y remarque seulement la porte de l'escalier de la crypte, et des renfoncements, peut-être modernes, qui servaient vraisemblablement pour le service de l'autel de pierre qu'on y voyait encore au commencement de ce siècle, et qui faisait de cette partie de la chapelle le sanctuaire destiné aux prêtres.

A l'extérieur, l'avant-corps est complétement nu; mais les murs de l'Octogone offrent sur leurs faces des arcades ogivales formées par de simples redents de $0^{m},30$ d'épaisseur; au centre, et dans la partie supérieure de ces arcades, sont percées les petites fenêtres qui éclairent l'étage supérieur. Du côté opposé à l'avant-corps, l'arcade encadre la porte d'entrée de l'édifice, laquelle est en plein cintre; elle est surmontée, comme nous l'avons dit, de la baie carrée où se trouvent les statues. A $6^{m},85$ de la partie inférieure des arcades, règne une corniche portée par des modillons profilés en console, ou garnis de têtes fantastiques; au-dessus commence une flèche, garnie d'arêtiers, qui est tronquée à une hauteur de $6^{m},70$. Nous avons hasardé la restitution de la lanterne, par laquelle elle se terminait sans doute. M. de Caumont dit que cette lanterne existait encore en 1772, mais c'est, à n'en pas douter, une erreur; car, sur les gravures de l'ouvrage de Montfaucon, publié en 1726, la flèche est représentée dans l'état de mutilation où elle se trouve actuellement. Ces gravures sont, il est vrai, de la plus étrange inexactitude, mais elles expriment l'état de la flèche avec tant de netteté, qu'il est impossible de ne pas s'en rapporter à ce qu'elles indiquent sur ce point.

Au-dessus de l'avant-corps, mais dans l'affleurement des murs de l'Octogone, existe un campanile communiquant avec la flèche. Il est terminé par un fronton et percé de deux baies ogivales. On parvient à ce campanile par un escalier fort étroit, pratiqué dans l'épaisseur des murs, et dont la porte se trouve à $3^{m},85$ du sol de l'étage supérieur, de sorte que, s'il n'existait pas de tribunes dans l'intérieur de l'édifice, on ne pouvait parvenir à cet escalier que par le moyen d'une échelle.

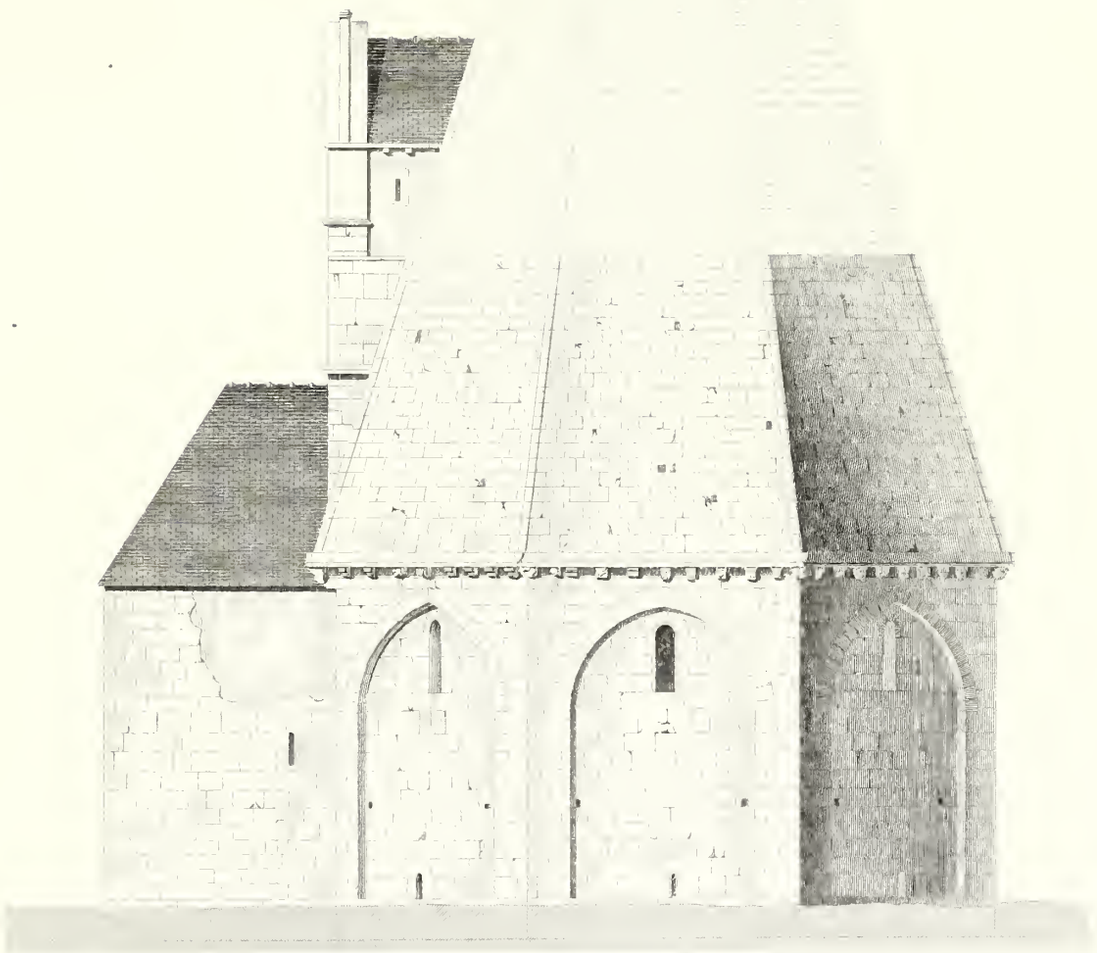
Un des caractères qui frappent dans le monument de Montmorillon, c'est que l'aspect, tout roman à l'extérieur, est au contraire tout ogival à l'intérieur ; rien n'indique pourtant qu'il y ait eu des remaniements à une époque postérieure ; et, en effet, l'analyse fait voir que cette dissemblance est plus apparente que réelle, et vraisemblablement l'ensemble de la construction, élevée simultanément, date de vers le troisième quart du XII^{e} siècle. C'est également du XII^{e} siècle que date la tour d'Évrault, de l'abbaye de Fontevrault, qui, destinée au même usage que l'Octogone, présente avec cet édifice de nombreuses analogies. La tour d'Évrault, du reste, est beaucoup plus compliquée comme plan que l'Octogone; on y remarque même une certaine tendance à

créer des difficultés d'exécution, qui n'est pas commune à l'époque, et qu'on pourrait expliquer par l'hypothèse, toute gratuite, il est vrai, d'une rivalité de talent entre les architectes des deux constructions.

— BIBLIOGRAPHIE. —

1° Montfaucon. L'antiquité expliquée. Paris, 1724, in-fol.
2° D. Martin. Traité de la religion des Gaulois. Paris, 1727, 2 vol. in-4°.
3° E. Siauve. Précis d'un mémoire sur l'Octogone de Montmorillon. Utrecht, 1805, in-8°.
4° Millin. Monuments antiques inédits. Paris, 1806, in-4°.
5° Millin. Voyage dans le midi de la France. Paris, 1811, in-8°.
6° Magasin encyclopédique, année 1806, t. II. Lettre de M. F. (Fabre) à M. Krug.
7° Magasin encyclopédique, année 1809, t. III.
8° Alex. Lenoir. Observations sur les figures de Montmorillon. Mém. de l'Académie celtique, t. III, in-8°, 1809.
9° De Caumont. Cours d'antiquités monumentales, VI^e^ partie. Caen, 1841, in-8°, pl.
10° De Chergé. Rapport sur les monuments du Poitou, dans le Bulletin monumental, t. VI.

Il existe encore un mémoire sur Montmorillon par M. Nouveau. Ce mémoire a été adressé au Comité des arts, et il en a été donné une courte analyse dans le t. II, p. 261, de ce recueil, mais nous ignorons s'il a été imprimé.



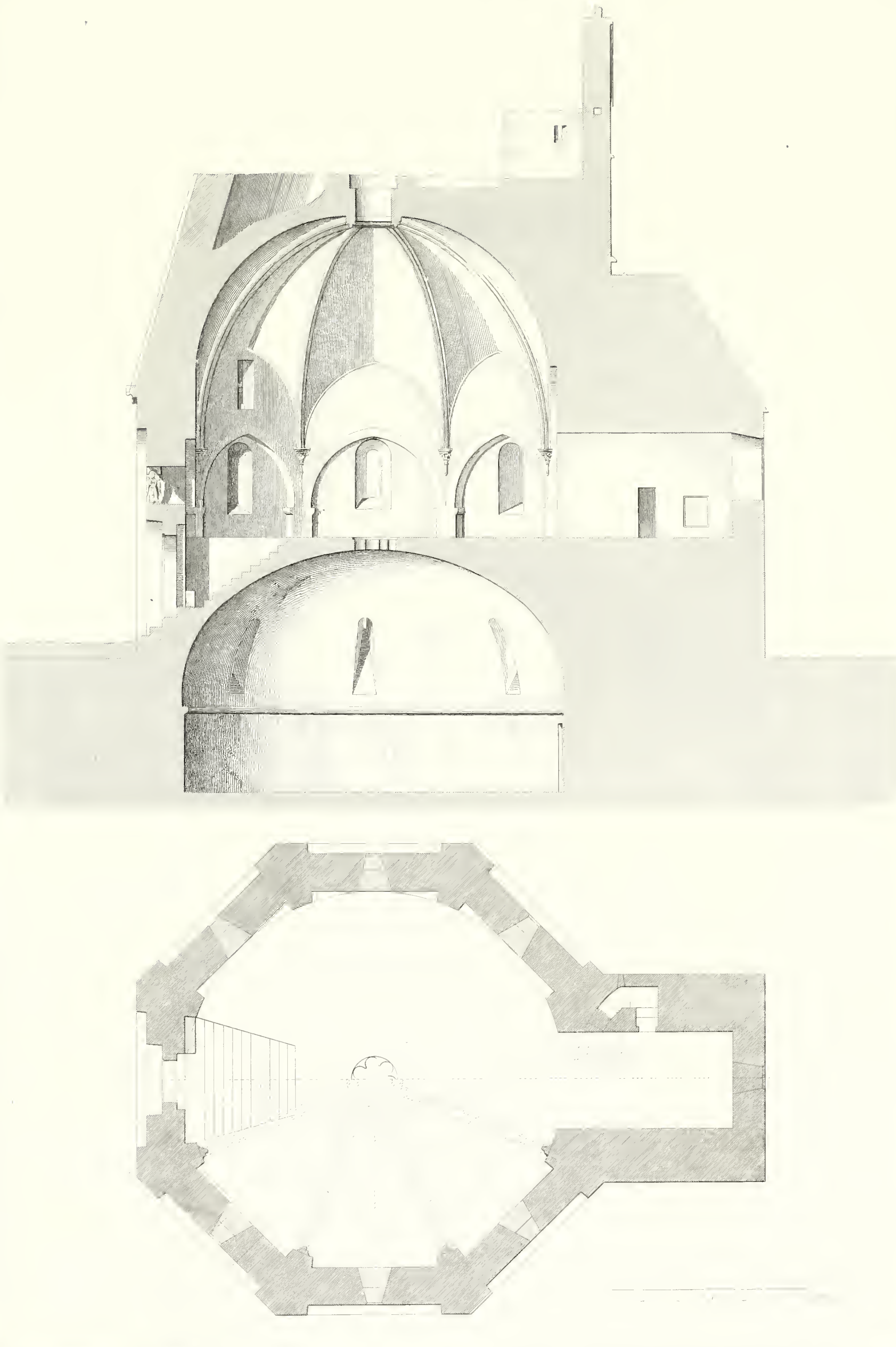
CHAPELLE FUNÉRAIRE, A MONTMORILLON.

Todtenkapelle zu Montmorillon
Frankreich

France.
FUNERAL CHAPEL AT MONTMORILLON.
France

Capilla funebre a Montmorillon
Francia

Capilla funeral, en Montmorillon Francia



Adolphe [illegible] del.

CHAPELLE FUNÉRAIRE, À MONTMORILLON.

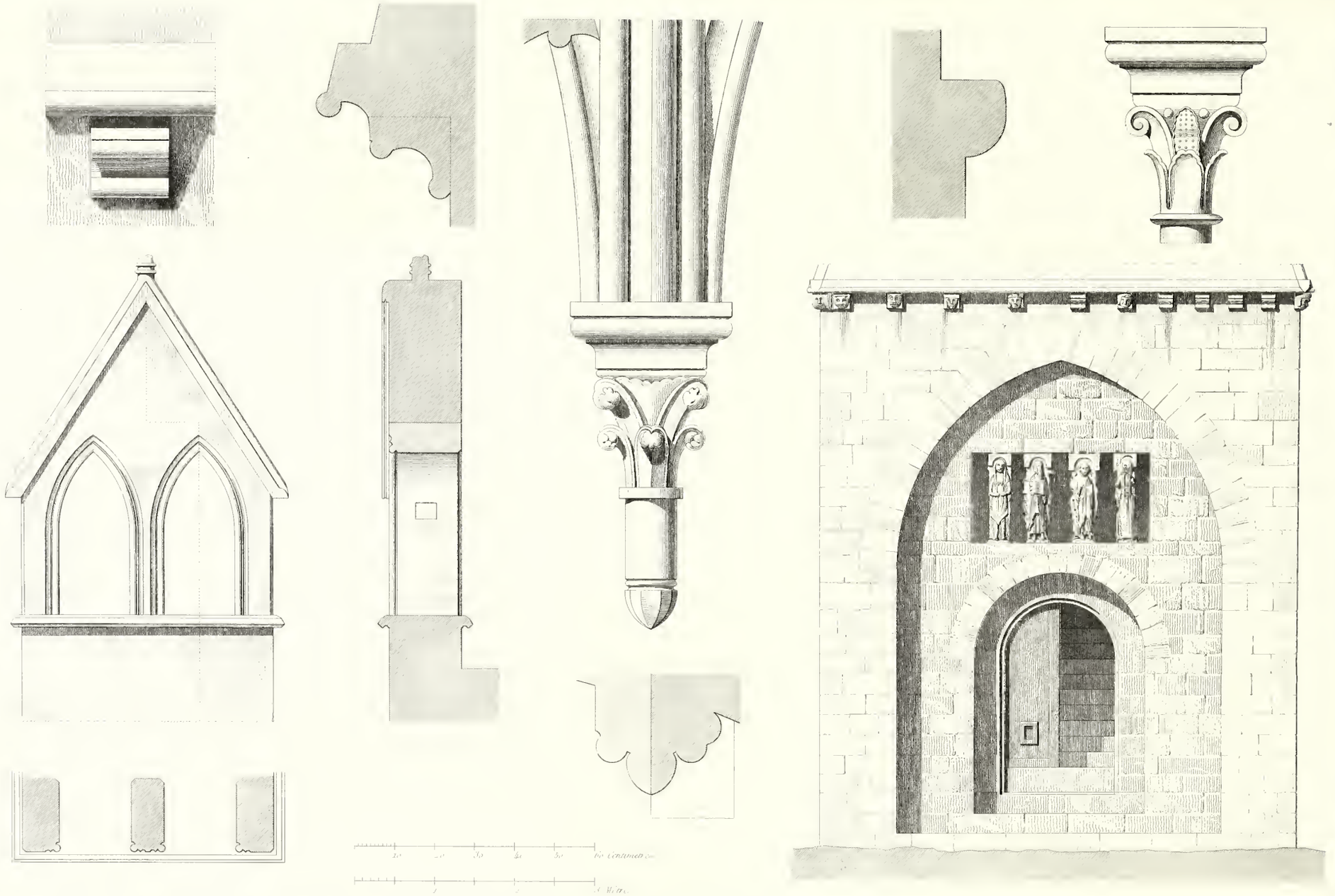
Plan et Coupe

Todtenkapelle zu Montmorillon

Riss und Schnitt

Capella funebre a Montmorillon

Capilla funeral, en Montmorillon. *Plano y Perfil.*



Bury sculp.

Begräbnißkapelle zu Montmorillon

Detail

SEPULCHRAL CHAPEL OF MONTMORILLON

Details

Capilla Sepulcral de Montmorillon

Detalles

Capilla sepulcral de Montmorillon. *Detalles.*

TOMBEAU DE L'ÉVÊQUE BRIDPORT, A SALISBURY.

La célèbre cathédrale de Salisbury, qu'on regarde communément en Angleterre comme le plus bel édifice ogival de la Grande-Bretagne, fut commencée en mai 1220, par l'évêque Richard Poore, continuée par son successeur Bingham, et terminée en 1258, par l'évêque Egidius ou Giles de Bridport. Ce prélat, voulant que la fête de la consécration du nouvel édifice fût digne de sa magnificence, prépara, pour le jour de la cérémonie, une fête splendide, qui attira une foule nombreuse, et fut honorée de la présence du roi Henri III, de la reine, sa femme, et de l'archevêque Boniface de Canterbury, lequel officia, sans doute comme métropolitain. Quatre ans après cette solennité, le 13 décembre 1262, Bridport mourut, et fut enterré dans le croisillon sud du transsept de la cathédrale, où on lui éleva le tombeau dont nous donnons une vue, et qu'on a faussement attribué à l'évêque Ayscough.

Ce riche tombeau offre une forme analogue à celle des châsses, disposition commune, pendant la période ogivale, pour les monuments funéraires très-somptueux. C'est une sorte d'édicule placée entre deux faisceaux de colonnes engagées, et suivant l'axe principal de l'église. Elle est couverte d'un toit à deux égouts, qui figure des dalles chevauchant l'une sur l'autre à la manière des tuiles, et présente de chaque côté deux ouvertures ogivales semblables, qui laissent voir la statue de l'évêque, couchée sur un sarcophage. Ces baies se composent d'un arc chargé de moulures, portant d'un côté sur deux colonnettes engagées, et de l'autre sur un faisceau de trois colonnettes à fûts libres, qui forme le centre de l'élévation. Deux arcs ogives secondaires et subtrilobés sont placés sous le grand, et ont une de leur retombée qui s'appuie sur une colonnette unique divisant la baie par son milieu. Entre l'extrados de ces petits arcs et l'intrados du grand est une rosace encadrant un quatre-feuilles à jour, de sorte que l'ensemble de l'arcade affecte l'agencement habituel des fenêtres du XIII^e^ siècle. Chacune des baies est couronnée par un fronton assez peu élevé, dont le rampant est orné de crochets et dont le sommet se termine par un de ces bouquets qu'on nomme en anglais *finials*. A chaque angle des deux façades et à leur centre, est une colonnette engagée qui porte à sa partie supérieure un amortissement formé de feuillages dans le même style que les crochets et les finials, et dont il n'existe pas d'exemples en France.

La statue de l'évêque le représente en habits pontificaux et ganté ; il tient de sa main gauche une crosse, et reçoit de la droite une navette que lui remet un des deux petits anges placés près de sa tête. Ces deux petites figures d'une élégance remarquable sont gracieusement disposées de chaque côté du fronton qui surmonte un arc à cinq contrelobes, formant une sorte de dais au-dessus de la tête du prélat. Du côté du midi, aux pieds de la statue, est une piscine et une niche, qui indiquent que, dans l'origine, il y avait une chanterie attachée à cet intéressant monument.

Entre le rampant des frontons couronnant les baies, et la moulure qui borde l'égout du toit, on remarque des bas-reliefs dont les sujets paraissent être empruntés à la vie du prélat. Un archéologue anglais, M. C. A. Soothard, qui a fait une étude approfondie de la sculpture monumentale, les a interprétés ainsi en commençant par le côté du midi : « La première figure, a-t-il dit, est une femme couchée sur un lit, avec un enfant, et entourée de divers personnages; ce sujet représente sans doute la naissance de Bridport. Viennent ensuite deux figures dont l'une s'agenouille devant l'autre; c'est probablement sa confirmation. Dans le compartiment suivant l'on voit un homme, en habits sacerdotaux, qui est assis devant un pupitre élevé et paraît faire la lecture à quatre jeunes enfants. Dans le quatrième compartiment sont deux figures de prêtres, dont l'une porte une coiffure qui indique sa supériorité hiérarchique sur l'autre. Elles se touchent la main, et l'une d'elles semble faire l'action de recevoir quelque chose de l'autre; derrière est un arbre aux branches duquel est suspendu un écusson qui porte d'argent, à une croix placée entre quatre besants. Ce bas-relief représente vraisemblablement la première ordination du prélat; supposition que confirme le sujet qui vient ensuite, c'est-à-dire, qui se trouve placé dans le premier compartiment au nord (voy. la planche). On y remarque deux figures, dont l'une, revêtue d'une robe, est assise, tandis que l'autre s'incline devant la première en étendant les mains comme si elle lui faisait hommage pour son siége. Le deuxième compartiment contient une procession, dont le dernier personnage porte une croix : c'est peut-être une allusion à la cérémonie de la consécration de l'église par l'évêque Bridport, dont la mort est représentée dans le troisième tympan. Il y est figuré en habits pontificaux, et couché sur un cercueil avec des anges à ses pieds et à sa tête. La dernière sculpture est un personnage également revêtu d'habits pontificaux, sans crosse, et placé sur une sorte de trône au centre d'une niche, où il a l'air de présider à un jugement. Auprès

est une figure nue, enlevée par des anges aux ailes déployées, qui symbolise évidemment l'âme qui remonte vers le ciel. » M. Britton fait observer, à propos de ces bas-reliefs, qu'il est singulier que le souvenir des travaux opérés par Bridport dans la cathédrale, n'y soit pas rappelé. C'est sans doute cette circonstance, jointe à l'absence d'épitaphe, qui fait que Gough et la plupart des autres écrivains ont attribué le tombeau à l'évêque Ayscough, ainsi que nous l'avons dit; mais ils se sont évidemment trompés, car Ayscough fut enterré à Eddington et non à Salisbury, et l'architecture de son époque diffère d'ailleurs beaucoup de celle du monument.

L'analogie qu'on remarque entre la forme du tombeau de l'évêque Bridport et celle que présentent ordinairement les châsses contemporaines de style ogival, en même temps qu'elles témoignent de la facilité avec laquelle ce style admirable se prête à toutes les exigences, est encore une preuve de la disposition à symboliser, qui est si bien écrite dans tous les monuments du XIII[e] siècle : on renfermait dans un édicule en forme de châsse le corps du pieux personnage qui, n'ayant point mérité la canonisation, ne pouvait avoir ses ossements renfermés dans une châsse véritable, mais méritait un grand respect; on peut voir là une sorte de béatification secondaire. Sans soutenir cette hypothèse, évidemment fort hasardée, nous ferons observer néanmoins que le petit nombre de monuments funéraires en forme de châsse tend à la confirmer : ce genre de tombeau ne s'accordait jamais qu'à des hommes éminents.

— BIBLIOGRAPHIE. —

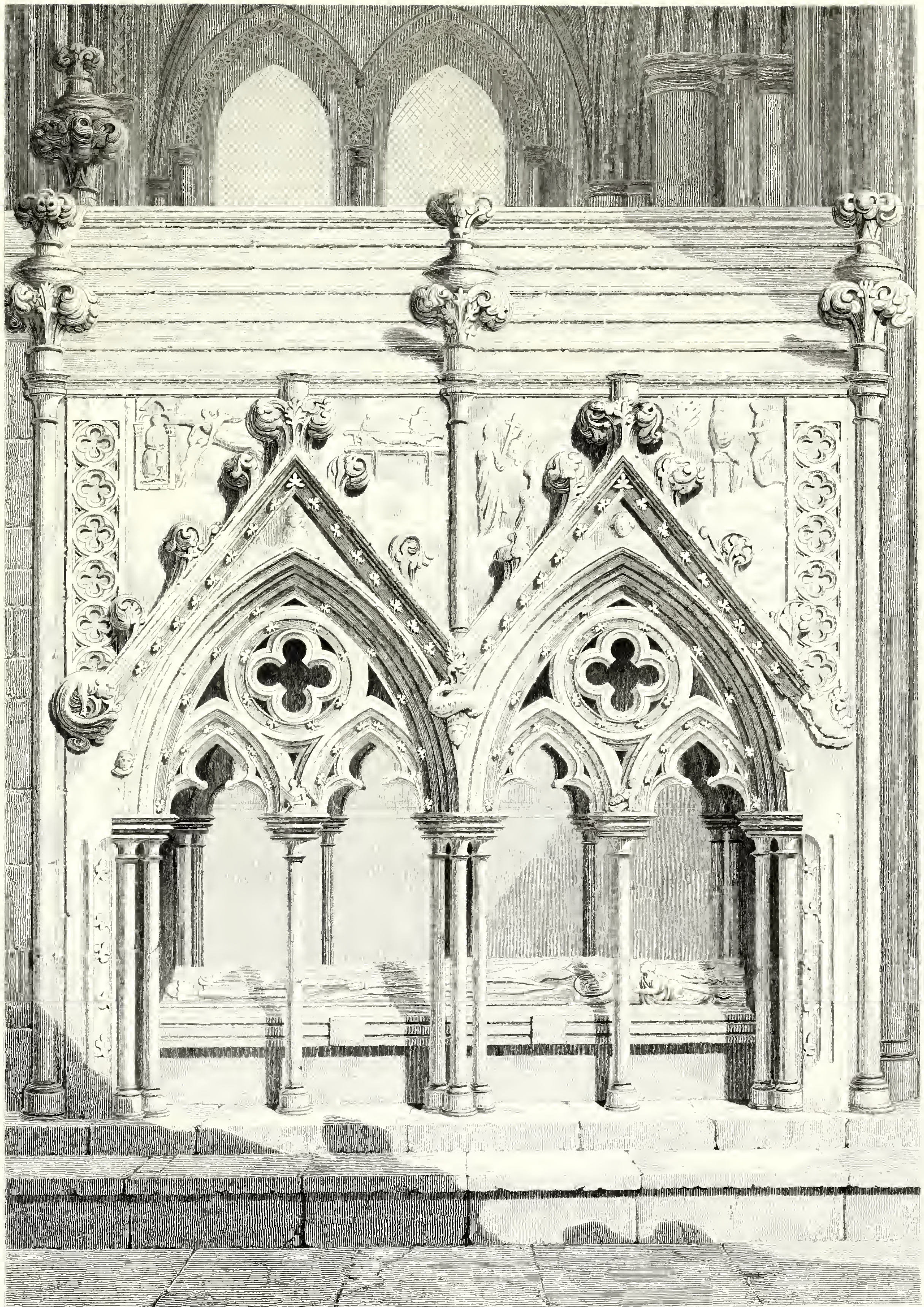
1° *A description of that admirable structure, tho cathedral church of Salisburg.* Salisbury, 1787, in-fol.

2° *Gough.* — *Sepulchral monuments,* in-fol., pl.

3° *Dodsworth.* — *Historical account of the episcopal see and cathedral church of Sarum or Salisburg.* Salisbury. In-4°, pl.

4° *J. Britton.* — *The history and antiquities of the cathedral church of Salisbury.* Londres, 1814. 1 vol. in-4°, pl.

5° *J. Britton.* — *The architectural antiquities of Great-Britain.* Londres, 1839. 5[e] vol. in-4°.



Adolphe Bert.. del. Bois. sculp.

TOMBEAU DE L'ÉVÊQUE BRIDPORT, A SALISBURY.

Grabmal des Bischof Bridport zu Salisbury

England.

Sepulcro del obispo en Salisburi (Inglaterra.)

TOMBEAUX DE RICHARD CARREW ET DE THOMAS TROPENELL.

Les monuments funéraires de l'architecture dite ogivale présentent, dans leur ensemble, plusieurs dispositions caractéristiques et tranchées, qui constituent autant de genres ou d'espèces, dont il est bon de présenter ici l'énumération. Ce sont : les sarcophages, le tombeau isolé et le tombeau adossé ou *monumentum arcuatum*. Nous ne parlons ici que des catégories principales de l'architecture funéraire ; car, si l'on devait traiter à fond une semblable matière, il faudrait encore y ajouter les cercueils et les dalles mortuaires, avec ou sans inscriptions et suivant qu'ils présentent ou non des ornements et des figures ; puis, entrant ensuite dans un autre ordre d'étude, mais qui se rattache néanmoins au sujet principal, il conviendrait de parler des matériaux employés, soit la pierre, le bois ou les métaux ; enfin, nous aurions à examiner aussi le mérite de la sculpture, le travail de la gravure des inscriptions, ainsi que les divers systèmes de coloration, appliqués soit aux surfaces ou parois des monuments, ou encore sur certaines parties de l'œuvre, telles que membres d'architecture, figures ou ornements. Mais ce sont là des détails qui nous entraîneraient trop loin, et que nous réservons, vu l'exiguïté de cette notice, pour une autre occasion. Toutefois, nous devons dire ici que ces différentes espèces de monuments funéraires se rangent, et avant tout, en deux grandes classes qui résultent de leur disposition particulière au-dessus ou au-dessous du sol. Dans le premier cas, on les dit *tombeaux apparents ;* et, dans le second, on les considère comme des *tombeaux hypogéens*.

Mais, parmi les différentes espèces de monuments composant ce qu'on peut appeler l'architecture funéraire, deux surtout présentent, par leur nature, des formes qui ont dû exercer l'imagination des artistes de la dernière période du moyen âge, et susciter, de leur part, certaines études et certaines recherches pour l'agencement des dispositions qu'il convenait de leur donner. Nous voulons parler ici du sarcophage et du tombeau adossé.

Héritiers du style roman, qui procédait, d'une façon bien modifiée sans doute, de l'art romain, les artistes de l'époque dite ogivale comprirent qu'il y avait, dans l'essence de ces deux espèces de monuments, des formes spéciales et primitives à conserver, afin de les tenir constamment dans un rapport d'harmonie avec l'objet ou l'intention pour lesquels ils étaient érigés ; et, animés de cette pensée, ils maintinrent religieusement à chacune d'elles et sa figure et son cachet originels. Ainsi, tandis que l'un, par son importance, présentait surtout un aspect vraiment monumental, l'autre, bien que dans des proportions plus modestes, n'en offrait pas moins un ensemble tenant aussi du monument primitif qui lui avait servi de type ; et, en agissant de la sorte, l'art dit ogival, ou en arc aigu, ne faisait que continuer, développer et modifier, selon le goût et le progrès de l'art lui-même, des choses spéciales qui étaient depuis longtemps en usage, sous des formes entièrement consacrées. En effet, il n'est pas un archéologue qui, à la pensée d'un tombeau adossé et de forme monumentale, ne se rappelle la disposition primitive des *monumenta arcuata* de l'antiquité ou des catacombes, disposition qui se perpétua, d'une manière plus ou moins altérée, jusque dans les œuvres de l'ère romane. Or, pour les artistes de la dernière période du moyen âge, de tels précédents étaient déjà une règle et un guide que leur talent sut néanmoins varier, même en lui conservant sa forme traditionnelle. Que dire maintenant de la seconde espèce, du sarcophage, qui ne retrace aussitôt à l'esprit et ceux du polythéisme et ceux du christianisme jusqu'à cette époque ? Ici encore, les artistes du moyen âge avaient des modèles antérieurs, qu'ils surent toutefois, à l'aide de la décoration, modifier de mille manières, tout en restant néanmoins sous l'empire et sous l'influence d'un usage, d'une règle et d'un sentiment qui leur avaient fait apprécier la convenance des formes adoptées. Au reste, ce respect scrupuleux de l'imitation dans les principales dispositions originelles est encore là un de ces traits caractéristiques qui prouvent combien était alors humble et naïve cette intelligence de l'artiste, lorsqu'il était appelé à construire ou à ériger un monument. Si la piété lui faisait un devoir de maintenir dans l'ensemble un aspect et des formes consacrées, son génie savait les traduire d'une manière qui n'en altérait jamais la pensée première. Ainsi, le sarcophage comme le tombeau adossé, dérivés l'un et l'autre de types antérieurs, conservèrent toujours, malgré les modifications de l'art, et leurs formes spéciales et leur caractère particulier. Sans doute, l'art dut, suivant les époques, imprimer à ces différentes œuvres des transformations successives ; mais l'ensemble n'en présentait pas moins tous les traits constitutifs : l'un, du sarcophage antique ou chrétien, c'est-à-dire, d'une caisse rectangulaire allongée, avec ou sans soubassement ; et l'autre, du *monumentum arcuatum*, ou d'un monument composé, c'est-à-dire, d'une niche, ouverte au-dessus ou en retraite d'un sarcophage.

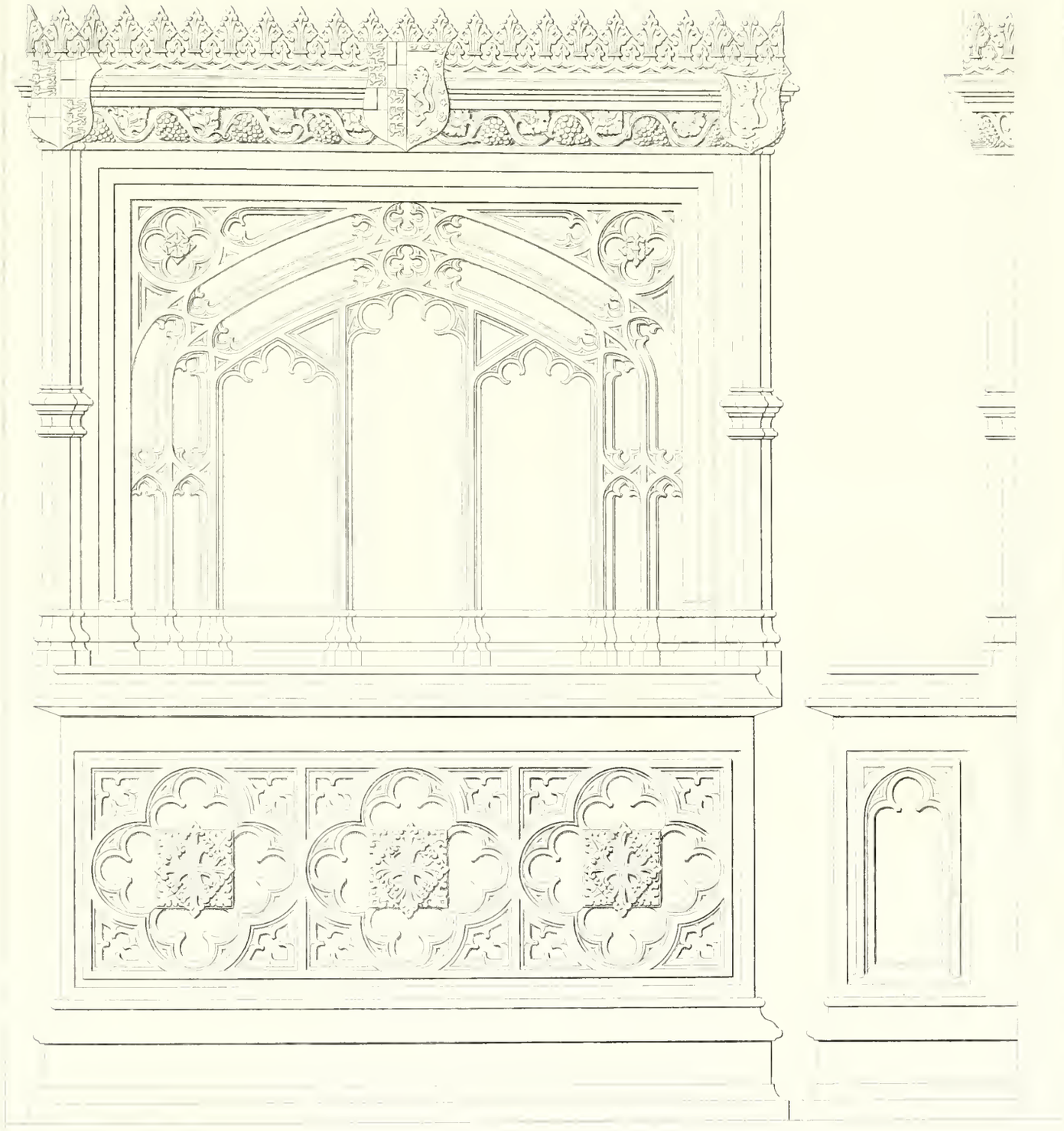
Signalons maintenant, à l'appui de nos observations, deux exemples de monuments funéraires dont la forme et l'intention se rapportent à chacune des deux catégories précitées. Nous les avons choisis parmi ceux de l'Angleterre.

Le premier, qui est un tombeau adossé, fut, au commencement du XVI[e] siècle, érigé dans l'église de Beddington, à la mémoire de sir Richard Carrew, l'un des personnages les plus importants sous les règnes de Henri VII et de Henri VIII. La composition de ce monument, malgré les particularités de son style, rappelle évidemment, dans son ensemble, la forme et les dispositions des *monumenta arcuata*, dont il est une dérivation directe : soit une niche, ouverte au-dessus ou en retraite d'un sarcophage. On pourrait, au reste, s'il en était besoin, citer ici un très-grand nombre d'exemples de ces monuments arqués, courant depuis l'antiquité et les catacombes jusqu'au temps de l'érection de celui de sir Richard Carrew. A cette époque, ils consistaient assez généralement en une espèce de niche sous laquelle était disposé un sarcophage, offrant, à sa partie supérieure, la ou les statues couchées des personnes à la mémoire desquelles le tombeau avait été construit. Souvent aussi, la composition architecturale, la niche, le sarcophage et même les statues couchées recevaient encore le luxe de la peinture; et alors, cette addition donnait au monument un aspect d'une grande richesse.

Le second (sarcophage de sir Thomas Tropenell, à Corsham) offre encore, indépendamment de sa réminiscence antérieure, un autre intérêt non moins remarquable : celui de la persistance des coutumes à travers les âges; car, c'est un monument du genre de ceux que les archéologues anglais désignent sous le nom ou l'appellation particulière d'*Altar tomb*, probablement en souvenir de ces sarcophages des catacombes et des basiliques latines sur lesquels on célébrait le sacrifice de la messe. Ce sarcophage, qui était à son origine entièrement couvert de peinture et de dorure, conserve à peine, de nos jours, quelques traces de sa riche décoration primitive.

— BIBLIOGRAPHIE. —

Pugin (A.), *Examples of gothic architecture selected from various antient edifices in England*, etc.; *accompanied by historical and descriptive accounts*; *London*, 1838, 3 vol. in-4°, pl.



Grabmal des Richard Carew zu Beddington England.

Anglaterre

Tumulo e Tomba di Richard Carew a Beddington Inghilterra

Anciens et Modernes

England

Sepulcro de Ricardo Carew en Beddington. Inglaterra

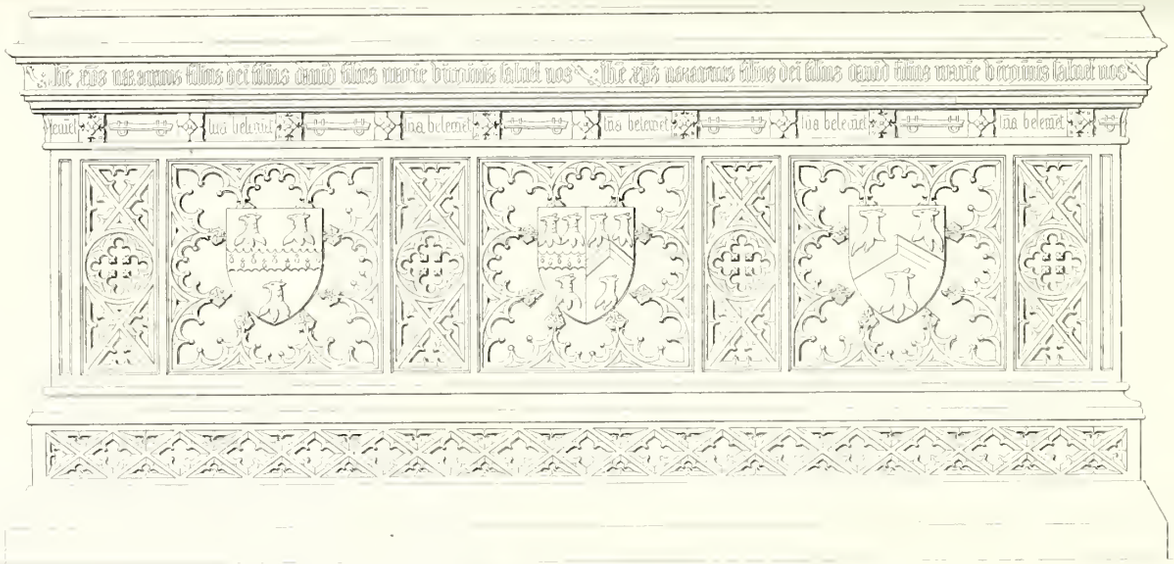


Fig. 1

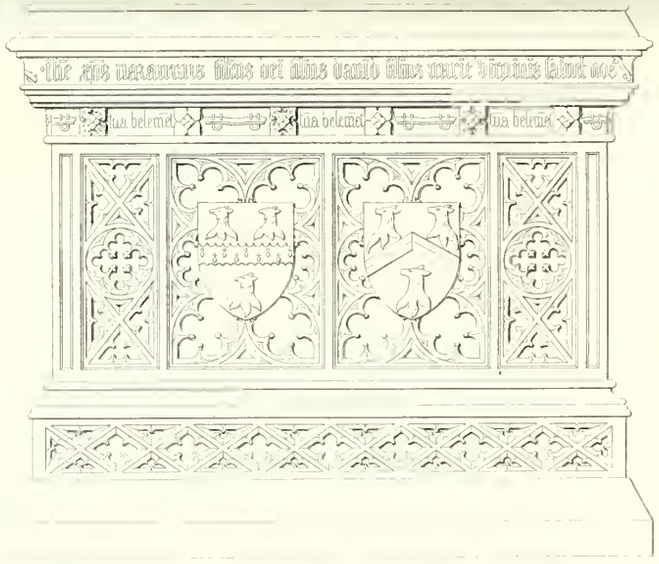


Fig. 2

Fig. 5

Fig. 4

Fig. 7.

Fig. 3

Fig. 8.

d'après Walker

Ribault. sculp.

SARCOPHAGE DE THOMAS TROPENELL, À CORSHAM.

Sarkophage de Thomas Tropenell zu Corsham — Angleterre. — *Sarcofago de Tomaso Tropenell a Corsham*

England — THOMAS TROPENELL'S SACOPHAGUS, AT CORSHAM. England — Inghilterra.

Monuments Anciens et Modernes — *Par Jules Gailhabaud*

TABLE

DE

CLASSEMENT MÉTHODIQUE

FORMANT

LE TROISIÈME VOLUME

DES

MONUMENTS ANCIENS ET MODERNES.

MOYEN AGE.

II^e^ PARTIE,

DU XIII^e^ AU XVI^e^ SIÈCLE.

MONUMENTS ARABES.

ESPAGNE, ÉGYPTE.

CONSTRUCTIONS RELIGIEUSES : Mosquée, à Cordoue. — Notice par M. Jules Gailhabaud.

Dessins de MM. Delaborde et Girault de Prangey.

Première planche. — Vue latérale de l'édifice.
Deuxième planche. — Vue générale de l'intérieur.
Troisième planche. — Décoration dans la nef principale.
Quatrième planche. — Vue du *mihrab*.
Cinquième planche. — Figure 1. Plan.
— 2. Coupe longitudinale.
— 3. Coupe transversale.
— 4. Détail d'une travée.
— 5 à 8. Fragments de charpente.
Sixième planche. — Figure 1. Fragment de la façade du *mihrab*.
— 2-3. Parties sculptées de cette façade.
— 4. Ornements des arcades de la *Maksourah*.
— 5. Grande corniche en marbre blanc.
— 6-7. Chapiteaux des nefs.
— 8. Chapiteaux de la cour.
— 9-10. Ornements sculptés.

. . . . . Mosquée d'Ebn-Touloun, au Kaire. — Notice par M. Girault de Prangey.

Dessins de M. P. Coste.

Première planche. — Vue intérieure de la mosquée.
Deuxième planche. — Figure 1. Plan de l'édifice.
— 2. Coupe transversale.
— 3. Élévation extérieure.
— 4. Détail des baies.
— 5-6. Chapiteaux, etc.

. . . . . Mosquée d'Hassan, au Kaire. — Notice par M. Théodore Vacquer.

Dessins de M. P. Coste.

Première planche. — Élévation de la porte principale.
Deuxième planche. — Plan général de la mosquée. Coupe longitudinale.

. . . . . Mosquée d'El-Moyed, au Kaire. — Notice par M. Girault de Prangey.

Dessins de M. P Coste.

Première planche. — Vue de la porte d'entrée.
Deuxième planche. — Vue du sanctuaire.
Troisième planche. — Vue de la cour. Plan général de la mosquée.

CONSTRUCTIONS CIVILES : Palais dit l'*Alhambra*, à Grenade. — Notice par M. Théodore Vacquer.

Dessins de MM. Delaborde et Girault de Prangey.

Première planche. — Vue intérieure de la cour des Lions.
Deuxième planche. — Plan.
Détails d'une arcade.
Chapiteaux.
Détails d'ornementation.

MONUMENTS DE STYLE dit improprement OGIVAL.

ALLEMAGNE, ANGLETERRE, BELGIQUE, FRANCE, ITALIE, ETC.

CONSTRUCTIONS RELIGIEUSES : Chapelle Palatine, à Palerme. — Notice par M. Jules Gailhabaud.

Dessins de M. L. Travers.

Première planche. — Vue intérieure de la chapelle.
Deuxième planche. — Figure 1. Plan de l'édifice.
— 2. Coupe longitudinale.
— 3. Coupe transversale (côté du sanctuaire).
— 4-5. Détails de la partie supérieure.
— 6. Détail.
— 7-8. Chapiteaux.
— 9-10. Détails de mosaïque.
Troisième planche. — Figure 8. Coupe transversale (côté de l'entrée).
— 3. Élévation d'une travée de la nef.
— 11. Ornement des fenêtres.
— 12. Corniche intérieure.
— 13. Détail de mosaïque.
— 14. Autre détail de mosaïque.

. . . . . Église, dite la *Martorana*, à Palerme. — Notice par M. Albert Lenoir.

Dessins de M. Albert Lenoir.

Première planche. — Vue intérieure de l'église.
Deuxième planche. — Plan du monument.
Coupe longitudinale.
Troisième planche. — Figure 1. Plan de la tour ou clocher.
— 2. Élévation de ce clocher.
— 3. Base de la colonne.
— 4. Archivolte.
— 5 à 7. Détails.
— 8-9. Porte en bois sculpté.

. . . . . Cathédrale de Palerme. — Notice par M. Albert Lenoir.

Dessin de M. A. Lenoir.

Planche unique. — Élévation géométrale de l'apside.

. . . . . Église de Saint-François, à Assise. — Notice par M. Albert Lenoir.

Dessins de MM. Albert Lenoir et Edmond Prestat.

Première planche. — Vue intérieure de l'église.
Deuxième planche. — Coupe longitudinale.
Troisième planche. — Élévation d'une travée.
Quatrième planche. — Figure 1. Plan.
— 2. Coupe transversale.
— 3 à 6. Détails de peinture.

. . . . . Église de Sainte-Marie des Fleurs, à Florence. — Notice par M. Daniel Ramée.

Dessins de M. E. Viollet-Leduc.

Première planche. — Figure 1. Plan.
— 2. Coupe longitudinale.
— 3-4. Détails de la coupole.
Deuxième planche. — Élévation latérale.
Coupe de cette élévation.
Troisième planche. — Élévations latérales.
Quatrième planche. — Figures 1-2-3-4. Plans du campanile ou clocher.
— 5. Élévation géométrale.
— 6. Coupe du campanile.
Cinquième planche. — Figure 1. Fenêtre de la partie supérieure.
— 2. Fenêtre de la partie intermédiaire.
— 3. Fenêtre de la partie inférieure.
— 4. Couronnement du clocher.
— 5. Panneaux du bas.
6 Baie.
— 7. Soubassement.
— 8. Porte.

CONSTRUCTIONS RELIGIEUSES : Église de Notre-Dame, à Trèves. — Notice par M. Daniel Ramée.

Dessins de M. Jules Amoudru.

Première planche. — Élévation géométrale de la façade.
Deuxième planche. — Coupe longitudinale.
Troisième planche. — Figure 1. Tympan sculpté.
— 2. Coupe de l'archivolte de ce tympan.
— 3. Figure de la façade.
— 4. Partie supérieure d'une porte.
— 5-6. Nervures.
— 7. Chapiteau.
— 8. Détail.
— 9. Corniche.
— 10. Base.
— 11. Détail.
— 12. ..Id...

. . . . . Cathédrale de Fribourg. — Notice par M. Daniel Ramée.

Dessins de M. Quaglio.

Planche unique. — Vue perspective de l'édifice.
Plan du monument.

. . . . . Cathédrale de Cologne. — Notice par M. Ernest Breton.

Dessins de M. Jourdan.

Première planche. — Vue perspective, prise du chevet.
Deuxième planche. — Élévation géométrale de la façade.
Troisième planche. — Plan de l'édifice.
Coupe longitudinale.
Quatrième planche. — Coupe transversale sur le chœur.
Cinquième planche. — Élévation latérale du chevet.
Sixième planche. — Coupe longitudinale d'une partie du chœur.
Septième planche. — Élévation d'une des petites portes de la façade
Huitième planche. — Élévation d'une des fenêtres.
Élévations de la partie antér. des arcs-boutants.
Neuvième planche. — Élévation géométrale de l'autel primitif.
Élévation de deux consoles.
Plans de piliers fasciculés.
Clochetons.
Chapiteaux.
Amortissements, etc.
Dixième planche. — Chapiteaux divers.
Parapets.
Gargouilles.
Larmiers divers.
Détail d'une des petites portes, etc.

. . . . . Église de Saint-Étienne, à Vienne. — Notice par M. Daniel Ramée.

Dessins de M. Tschischka.

Première planche. — Plan du monument.
Coupe transversale de l'église.
Deuxième planche. — Coupe longitudinale.
Troisième planche. — Élévation de la partie inférieure du clocher.
Quatrième planche. — Élévation géométrale de la chaire.
Plan de la chaire.
Coupe du support.
Partie inférieure de l'abat-voix.

. . . . . Église de Saint-Laurent, à Nuremberg. — Notice par M. Daniel Ramée.

Dessins de M. Jourdan.

Planche unique. — Élévation de la partie centrale de la façade.

. . . . . Cathédrale de Bâle. — Notice par M. Ernest Breton.

Dessins de M. Quaglio.

Planche unique. — Plan de cette cathédrale.
Vue perspective, prise du côté de la façade.

. . . . . Cathédrale d'York. — Notice par M. Adolphe Berty.

Dessins de M. Arundale.

Première planche. — Élévation géométrale de la façade.
Deuxième planche. — Figure 1. Plan de l'édifice.
— 2. Coupe longitudinale.
— 3-6. Piliers fasciculés.

. . . . . Église de Saint-Botolph, à Boston. — Notice par M. Adolphe Berty.

Dessins de M. A. Berty.

Première planche. — Vue perspective du monument.
Deuxième planche. — Coupe du clocher.
Plans du clocher, à divers étages.

. . . . . Église de Dorchester. — Notice par M. Adolphe Berty.

Dessins de M. A. Berty.

Planche unique. — Élévation de la fenêtre septentrionale du chœur

CONSTRUCTIONS RELIGIEUSES : Ciborium, dans la basilique de St-Paul, à Rome. — Notice par M. A. Lenoir.

Dessins de M. Jourdan.

Première planche. — Élévation extérieure du ciborium.
Coupe du monument.
Deuxième planche. — Élévation d'un des quatre frontons.
Détail intérieur, orné de mosaïques.
Troisième planche. — Figure 1. Amortissement des frontons.
— 2. Portion extérieure d'une arcade.
— 3. Portion intérieure d'une autre arcade.
— 4. Clef de voûte.
— 5 à 8. Chapiteaux divers.

. . . . . Tabernacle-autel, à Florence. — Notice par M. Daniel Ramée.

Dessins de M. Edmond Prestat.

Première planche. — Élévation géométrale du monument.
Deuxième planche. — Élévation de la partie supérieure.
Troisième planche. — Élévation de la partie intérieure.

. . . . . Stalles dans la cathédrale d'Amiens. — Notice par M. A. Verdier.

Dessins de M. de Mérindol.

Première planche. — Vue de la stalle épiscopale.
Élévation de la partie supérieure.
Deuxième planche. — Élévation de la partie intermédiaire.
Troisième planche. — Élévation de la partie inférieure.
Couronnement.
Détail de sculpture.

. . . . . Clôture du chœur de Notre-Dame, à Paris. — Notice par M. Adolphe Berty.

Dessins de M. Adolphe Berty.

Première planche. — Vue perspective d'un des côtés de la clôture.
Deuxième planche. — Élévation d'une travée (côté du nord).
Troisième planche. — Élévation d'une travée (côté méridional).
Quatrième planche. — Figure 1. Faisceau de colonnettes (côté du nord).
— 2. Faisceau de colonnettes (côté du sud).
— 3. Couronnement (côté du sud).
— 4. ....Id.....
— 5. Détail.
— 6. .Id...
— 7. .Id...
— 8. .Id...
Cinquième planche. — Figure 1. Bas-relief (côté du sud).
— 2. Chapiteaux.
— 3. ...Id....
— 4. Détail.
— 5. .Id...
— 6. .Id...
— 7. Profil.
— 8. ..Id..
— 9. Détail.
— 10. .Id...
— 11. Détail de sculpture.
— 12. .....Id.....
— 13-14-15...Id.....

. . . . . Jubé dans l'église de la Madelaine, à Troyes. — Notice par M. Adolphe Berty.

Dessin de M. Fichot.

Planche unique. — Vue perspective de ce monument.

. . . . . Buffet d'orgues dans la cathédrale de Strasbourg. — Notice par M. A. Berty.

Dessins de M. Amoudru.

Planche unique. — Élévation géométrale de ce monument.

. . . . . Fonts baptismaux. — Notice par M. Adolphe Berty.

Dessins de M. A. Berty.

Planche unique. — Figure 1. Fonts de l'égl. de St-Michel, à Coventry.
— 2. Ceux de l'église de West-Deeping.
— 3. Ceux de l'église de Haydon.
— 4. Ceux de l'église de Béverley.
— 5. Couvercle des fonts de l'église de Forsdyke.

. . . . . Vantaux dans l'église abbatiale de Saint-Alban. — Notice par M. J. Gailhabaud.

Dessins de M. T. Bury.

Planche unique. — Figure 1. Vantail de la chapelle derrière le chœur.
— Coupe de la membrure.
— 2. Vantail de l'école de chant.
— Coupe de la membrure.

. . . . . Salle capitulaire, à Salisbury. — Notice par M. Adolphe Berty.

Dessins de M. A. Berty.

Planche unique. — Vue perspective de l'intérieur.

CONSTRUCTIONS CIVILES : Palais épiscopal, à Liége. — Notice par M. Daniel Ramée.

Dessins de M. Jules Amoudru.

Première planche. — Plan général de la cour.
Élévation et coupe.
Détail des voûtes des galeries.
Armoiries de l'évêque de Liége.
Deuxième planche. — Élévations de deux travées.
Coupe.
Troisième planche. — Pilier de la cour.

. . . . . Palais Foscari, à Venise. — Notice par M. Ernest Breton.

Dessins de M. Jourdan.

Planche unique. — Élévation géométrale de la façade.

. . . . . Hôtel de Jacques Cœur, à Bourges. — Notice par M. Ad. Berty.

Dessins de M. de Mérindol.

Première planche. — Vue perspective de la façade.
Deuxième planche. — Plan du rez-de-chaussée.
Troisième planche. — Coupe sur la porte et la chapelle.
Quatrième planche. — Coupe sur la cour.
Cinquième planche. — Élévation et coupe des ailes.
Sixième planche. — Figure 1. Élévation et plan de la cheminée.
— 2. Détail des fenêtres de la cour.
— 3. Corniche.
— 4. ...Id...
— 5. ...Id...
— 6. ...Id...
— 7. ...Id....
— 8. Serrure.

. . . . . Maison, à Hanovre. — Notice par M. Daniel Ramée.

Dessins de M. G. Moller.

Planche unique. — Élévation géométrale de la façade.

. . . . . Hôtel de ville de Saumur. — Notice par M. Adolphe Berty.

Dessins de M. de Mérindol.

Première planche. — Vue perspective sur la façade.
Deuxième planche. — Coupe de la cour.

. . . . . Ponts d'Avignon et de Cahors. — Notice par M. Adolphe Berty.

Dessins de M. A. Berty.

Planche unique. — Vues perspectives de ces deux monuments.

. . . . . Château de Meilhant. — Notice par M. Adolphe Berty.

Dessins de M. de Mérindol.

Première planche. — Vue perspective de ce château.
Deuxième planche. — Autre vue perspective.
Troisième planche. — Élévation extérieure de l'escalier.
Quatrième planche. — Plan général.
Cinquième planche. — Figure 1. Tympan de porte.
— 2. Bas-rel. au-dessus de la porte de l'escalier.
— 3. Élévation du puits.
— 4. Plan de ce puits.

CONSTRUCTIONS MILITAIRES : Fortifications d'Aigues-Mortes, etc. — Notice par M. Adolphe Berty.

Dessins de M. A. Berty.

Planche unique. — Figures 1-2-3. Murs d'Aigues-Mortes.
— 4. Porte à Nevers.
— 5. Plan de porte.
— 6. Plan de porte.

CONSTRUCTIONS FUNÉRAIRES : Chapelle funéraire, à Fontevrault. — Notice par M. Adolphe Berty.

Dessins de M. de Mérindol.

Planche unique. — Élévation extérieure de l'édifice.
Coupe de la chapelle.
Plan du monument.
Tracé de la voûte avec ses nervures.

. . . . . Chapelle funéraire, à Montmorillon. — Notice par M. Adolphe Berty.

Dessins de M. A. Berty.

Première planche. — Élévation extérieure.
Deuxième planche. — Plan de la construction.
Coupe du monument.
Troisième planche. — Élévation de la porte.
Campanile.
Travée de la voûte à l'étage supérieur.
Chapiteau.
Corniche avec modillon, etc.

CONSTRUCTIONS FUNÉRAIRES : Tombeau de l'évêque Bridport, à Salisbury. — Notice par M. Adolphe Berty.

Dessins de M. A. Berty. — *Planche unique.* — Vue de ce monument.

. . . . . Tombeau de Richard Carrew, à Beddington. — Notice par M. Jules Gailhabaud.

Dessins de M. Arundale. — *Planche unique.* — Élévation de ce tombeau. Profil du monument.

. . . . . Sarcophage de Thomas Tropenell, à Corsham. — Notice par M. J. Gailhabaud.

Dessins de M. Walker. — *Planche unique.* — Élévation de la face antérieure. Élévation de la face latérale. Élévation d'un des compartiments. Détails divers, etc.

FIN DE LA TABLE DU TROISIÈME VOLUME.